

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Том 2

М – Я

МАНДАЙ-КАРА • Я-ФОРМА

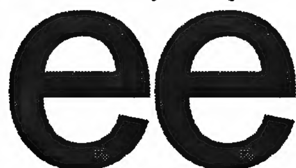
...мудрість увійде до серця твого,
і буде приємне знання
для твоєї душі!

БІБЛІЯ.
КНИГА ПРИТЧ СОЛОМОНОВИХ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

У двох томах

Серія **«Енциклопедія ерудита»**
Засновано у 2001 році



КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМІЯ»
2007

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Том 2

М (Маадай-Кара) — **Я** (я-форма)

Автор-укладач
КОВАЛІВ Ю. І.

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМІЯ»
2007

ББК 83.я2
Л64

У «Літературознавчій енциклопедії» розкрито понятійний апарат, що охоплює необхідну для розуміння і фахового аналізу художніх, аналітичних текстів літературознавчу проблематику, а також дотичні до неї аспекти філософії, психології, мовознавства, фольклористики, журналістики та інших наук. Синтезована в ній інформація сприяє осмисленню сутності літературного життя, досвіду вітчизняного і світового письменства, тенденцій творчого процесу, поетики, елементів конструкції художніх творів, їх рецепції, аналізу та інтерпретації тощо.

Прислужиться письменникам, літературознавцям, фольклористам, лінгвістам, журналістам, викладачам вищих і середніх загальноосвітніх навчальних закладів, студентам, учням, усім, хто цікавиться літературознавчою проблематикою.

Том 2 містить 3383 статті.

Керівник видавничого проекту
В. І. Теремко

Рецензенти:
доктор філологічних наук,
професор *О. Г. Астаф'єв*;
доктор філологічних наук,
професор *М. П. Ткачук*

ISBN 978-966-580-232-7
ISBN 978-966-580-234-1 (Т.2)

М

«Маада́й-Ка́ра» — пам'ятка алтайського героїчного епосу, записана С. Суразаковим (1963) від народного оповідача (кайчі) А. Калкіна; має 7 738 віршових рядків, складається з двох частин. У першій частині йдеться про напад Кара-Куликаана на старого богатиря (алипа) Маадай-Кару та його дружину Алтин-Таргу, друга — присвячена подвигам його сина Когюдея-Мергена, народженого завдяки божественному провидінню, вихованого духом рідної землі, який набув вигляду доброї бабусі. Демонструючи фантастичну силу та відвагу, він рятує свій рід від ворогів. Йому допомагає богатирський кінь, народжений від сірої кобилиці, яка втекла з викраденого Кара-Куликааном табуна і повернулася в рідне стійбище. Її молоком був вигодуваний і Когюдей-Мерген. Пам'ятка має свою топоніміку. У центрі багатої країни Маадай-Кари росте дерево світу — велична та вічна тополя, посаджена верховним божеством Юч-Курбустаном, заселена птахами і тваринами. Її охороняють два чорних беркути й два чорних собаки. Божественне походження має й дев'ятигранна срібна конов'язь, до якої богатирі припинають своїх коней. На противагу «казковому» краю Маадай-Кари земля кровожерного Кара-Куликаана з чорною горою, чорною рікою, залізним степом, залізною тополею без кори була породженням нечистої сили. Особливого значення у пам'ятці надано мотиву відсутності смертної душі у богатирів, але позитивний герой Когюдей-Мерген знаходить приховану душу негативного героя і, перевтілившись в образ миршавого, але спритного Тастаракая, долає свого супротивника Кара-Куликаана, пов'язаного з потойбіччям, одруженого з напівжінкою-напівчудовиськом Кара-Таади. Пізніше вона не лише мститиме за свого чоловіка , а й намагатиметься одружитися з Когюдеєм-Мергеном. Окремі епізоди стосуються богатирського сватання головного героя до Алтин-Коскю — дочки Ай-Каана, який жив на межі неба і землі. «М.-К.» привертає увагу широким вживанням епітетів та гіпербол, зокрема при змалюванні персонажів (юного Когюдея-Мергена): «*Місячне його обличчя, / Як золото сяяло, / Сонячне його обличчя, / Як срібло сяяло, / Широкі, як поле, груди, / Сяяли, — таким він був. / Чисте, мов луки, його чоло / Сяяло, — таким він був...*». У поході він перебуває надзвичайно довго, хоч рухається швидко («*тупіт темно-сивого коня, як грім на синім небі*»), втрачаючи відчуття часу, долає різні перешкоди у змаганні з велетами біля підніжжя чорної гори, перепливає жовте отруйне море, проскакує між скелями, які сходяться і розходяться. Пам'ятка містить у собі язичницькі та християнські мотиви, передусім в описах потойбіччя. Вона має найбільший обсяг порівняно з іншими алтайськими епосами — «Алтай-Буучай», «Когутей», «Алтин-Коо», «Малчі-Мерген», «Алип-Манаш», «Козин-Еркеш», «Кокин-Еркей», «Алтин-Мізе», «Темір-Санаа» та ін.

Магдебу́рзькі центу́рії *(лат. centrum: століття)* — перший у протестантській літературі антипапський твір з історії християнства (1559—70), кожен період якої розмежований на окремі століття. Їх спочатку нараховувалося тринадцять. Колективну працю упорядковував М. Фляцій. Пізніше М. ц. були доведені до XVI ст., донині не втратили наукового значення.

Магістра́л *(лат. magistralis: головний)* — заключний п'ятнадцятий сонет у вінку сонетів, утворений першими рядками всіх попередніх сонетів. Іноді він може бути першим. Сучасні поети (Маріанна Кіяновська, І. Андрусяк, Д. Кубай, Ю. Бедрик) порушують таку послідовність, використовуючи М. на початку вінка сонетів. У доробку Ф. Прешерка, М. Стрельбицького, Д. Пилипчука, Маріанни Кіяновської є акровіршеві М. Терміном «М.» називають також повторювані верси інших твердих форм, наприклад тріолета.

Магі́чний реалі́зм *(лат. magia, від грец. mageia: ворожба, і франц. réalisme, від лат. realis: суттєвий, дійсний)* — радикальна форма модернізму, неореалізм, у якому поєднуються елементи реального й фантастичного, побутового та міфічного, дійсного, натуралістичного та уявного, таємничого, варварського й цивілізаційного, чуттєвого і раціонального. Термін запровадив мистецтвознавець Ф. Роо («Постекспресіонізм. Магічний реалізм», 1925) на означення малярства «нової речевості», коли зображувана дійсність деформувалася, поставала зі зміщеною перспективою. Ця тенденція співвідносилася з тогочасним французьким сюрреалізмом. Поняття вживалося також на означення стильової течії в італійському письменстві, теоретично обґрунтовувалося на сторінках франкомовного журналу «Новеченто» (1927—28), в якому друкували твори німецьких, англійських, російських, французьких, італійських письменників (Г. Кайзер, Дж. Джойс, Д. Г. Лоуренс, Вірджинія Вулф, І. Еренбург та ін.), популяризували концепцію Ф. Роо, суголосну поглядам видавця і письменника М. Бонтемпеллі. Означення «магічний» вказувало на другу, приховану, загадкову дійсність, яку слід було віднайти і сполучити з першою, поєднуючи таким чином

світ, що розпадається. Поширення поняття в іспанському й латиноамериканському письменстві зумовлене перекладом видання Ф. Роо, здійсненим Х. Ортегою-і-Гасетом (1927). М. р. був альтернативним класичному реалізму з його намаганням «зобразити життя у формах життя», що змінилося прагненням змальовувати дійсність «не такою, якою її ми бачимо, а такою, якою розуміємо», тобто спростовувалась ідея художньої творчості, що спиралася на візуальний досвід, відбувалася переорієнтація на абстрактні категорії. У межах М. р. художня творчість розглядається як своєрідна чаклунська здатність письменника «заклясти» довкілля. Першорядного значення він надає специфічному використанню категорії часу задля виявлення його суб'єктивності та відносності, відмовляється від психологічної вмотивованості вчинків людини та детермінованості спільноти, висвітлює складні взаємозв'язки нижчої, оманливо позірної дійсності і вищої, сутнісної, зображує конкретно окреслений простір, який, однак, не збігається з реальним географічним чи історичним. У творах М. р., де панують зрозумілі втаємниченим, не завжди ірраціональні закони, відсутні ознаки каузальності, але наявна життєподібність. Тому вони відрізняються від фентезі. М. р. ще називають міфологічним реалізмом, символічним реалізмом, чудовою реальністю, реальністю дива. Він наявний у різних національних літературах, хоча не став визначальним напрямом: «Чевенгур» (1929) та «Котлован» (1930) А. Платонова, «Проклятий двір» (1954) І. Андрича, творчість Ч. Айтматова та ін. М. р. сконцентрований у романах німецьких соціально незаангажованих письменників Е. Кройдера («Товариство з горища», 1946), Елізабет Лангґессер («Непоправний карб», 1946), Г. Казака («Місто за річкою», 1947) та ін., які протистояли впливовій «Групі-47», переосмислювали інтертексти романтизму й експресіонізму. Притаманне їм поетичне бачення космосу та людського світу відповідало складності їх розуміння з позицій логоцентризму, заперечувало тенденції літератури «крові та ґрунту» і пролетарського інтернаціонального мистецтва. Прояви М. р. спостерігалися й у творах письменника Й. Дена — автора есе «Література і магія» (1958), в якому обстоювалася думка, що достеменні реалії дива доступні лише духовно багатій особистості. У 50-ті XX ст. М. р. поширився в малярстві США, відомий як гіперреалізм. Найповніше свої зображально-виражальні можливості він як стильова течія розкрив у латиноамериканській літературі, засвідчуючи неперебутність колективної міфічної свідомості, яка переосмислюється сучасною свідомістю, протиставляється європейській традиції. Його специфіка розкрита у дослідженні «Сучасна латиноамериканська проза» (1978) Ю. Покальчука. Започаткований у 20-ті XX ст., М. р. розвинувся у 50—60-ті: «Царство земне», «Екуе-Ямба-о!» А. Карпентьєра, «Жубіаба», «Мертве море», «Капітани піску» Ж. Амаду, «Маїсові люди», так звана «бананова» трилогія («Сильний вітер», «Зелений Папа», «Очі похованих») М. А. Астуріаса, «Сто років самотності» Г. Гарсіа Маркеса, а також твори Х. Рульфо, Х. М. Аргедаса, Х. Кортасара, Х. Л. Борхеса. Цей різновид М. р. живився традицією світового письменства, починаючи з античної доби («Золотий віслюк» Апулея), розвинутою Ф. Рабле, Дж. Свіфтом, Е.-Т.-А. Гофманом, Е. А. По, М. Гоголем, якого вважають засновником М. р., М. Салтиковим-Щедріним, М. Булгаковим, Ф. Кафкою, Дж. Джойсом та ін., закоріненою в індіанський фольклор, у досвід іспанського рицарського роману та африканські звичаї. На витончену техніку сучасного наративу з часовими зміщеннями, поліфонічністю, потоком свідомості, ремінісценціями новітньої психології, етнології, етнографії, філософії впливають і особливості латиноамериканського світосприйняття та гумору, несподіваного одивнення. Для такої прози характерні інтертекстуальні зрізи, традиційні сюжети та мотиви: інцест, Едипів комплекс, потоп, кровна помста, ритуальне вбивство, любовний трикутник, одіссея, робінзонада тощо, які видаються життєво достовірними, часто зображуються у буденних умовах. Часто елементи детективу, невимушеного жарту, гротеску, абсурду, інтелектуальної гри парадоксами, введені у серйозний наратив, надавали творам М. р. неповторності. Чимало ознак, які належать М. р., простежуються в українській «химерній прозі», у творчості Ч. Айтматова, А. та Б. Стругацьких, С. Кінга та ін., усталюються в просторі постмодернізму, у практиці постмодерністської чуттєвості.

Мáгія *(лат. magia, від грец. mageia: ворожба)* — обряди, пов'язані з чаклунством, віщуванням, вірою у вплив виконаного ритуалу на надприродні сили з метою досягти бажаних змін, контролю над довкіллям. Вважається нижчим від чаклунства прийомом, визнана складником теософських систем. М. може використовуватися не лише для умилостивлення ірраціональної стихії, а й для приборкання і навіть знищення її. Покладання на несвідоме надає індивіду відчуття безпеки, психічної рівноваги. Постать, наділена такими властивостями, вважається архетипною фігурою, здатною бачити зв'язок між речами, який для цивілізованого індивіда не важливий, викликати стан непояснюваного колективного співпереживання. М. стала основою первісної синкретичної драми. Вирізнялися мантика (мистецтво передбачати майбутнє) й оперативна М. як мистецтво мудреця, здатного, впливаючи на надприродні сили, творити дива. За доби середньовіччя була відома чорна (звернення до нечистої сили) та біла (звернення до світлих сил) М. По-різному складалася доля магів. Деяких (Роджер Бекон, Арнольд де Вілланова) переслідували, інші посідали вищі щаблі церковної ієрархії (Альберт Великий, римські папи: Сильвестр II, Григорій VI, Григорій XI, Бенедикт IX, Павло II, Александр VI та ін.). М. Коцюбинський розкрив можливості М. у повісті «Тіні забутих предків» в образі Юри, який разом із Палагною намагався знищити Івана (колов його глиняну подобу). Магічний, глибоко змістовний зв'язок між предметом та людською свідомістю розкритий у подвійному семантичному полі прози Ольги Кобилянської. Він характерний, зокрема, для оповідання «Valse melancholique»: звук раптово обірваного резонатора спричинив смерть однієї з героїнь — Софії. Нині елементи М. використовуються у фентезі.

Магóдія *(грец. magōdia: ординарна пантоміма)* — різновид античного міма, весела сценка, яку виконував переодягнений у дівчину актор.

Магтаáл — монгольський фольклорно-літературний панегіричний жанр, присвячений окремим особам, наприклад озлунам — сподвижникам Чінгісхана, а також їхнім групам, як-от ханській

гвардії, шістьом монгольським туменам Даян-хана, місцевості (горам, храмам, зокрема Богдин-хурее, Рашчой-лан-суме).

Маджа́ма — у грузинському віршуванні різновид шаїрі, чотиривірш з омонімічними римами. Його використовували Теймураз I, Арчил, Вахтанг IV, Бесікі, Сулхан-Саба Орбеліані та ін. М. була основою римування у поемі «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, перекладеній М. Бажаном:

Славлю я любов високу, душ піднесених потугу,
Що її не вкласти в слово, в нашу мову недолугу.
Дар небес — таке кохання, неземне стремління духу, —
Хто до нього прагне, мусить знести горе, злидні й тугу.

Мадрига́л *(франц. madrigal, від італ. madrigale: пісня рідною, материнською мовою, з лат. matricalis: маточник)* — провансальська буколічна любовна пісенька жартівливого, навіть фривольного характеру. За доби раннього Відродження так називали ліричну пісню італійською мовою, на противагу латиномовній, різновид ідилії. Особливо поширився жанр у музиці, засвідчений манускриптом від 1300. Найдавнішу обробку М. здійснив Адріан Віллаерт (венеційська школа) у першій половині XVI ст., коли замість речитативу почала вживатися заокруглена поліфонічна форма. Усічений М. називався «мадрігалетто», великий — «мадрігалоне». Твір був розрахований на 3—5 голосів. З часом посилювався відхід від вокальної поліфонії, вводилися музичні інструменти. Одним із відомих композиторів, котрі зверталися до М., був К. Монтеверді. Тексти для цього жанру писали Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Ф. Саккеті, пізніше Л. Аріосто, Дж. Маріно (цикл «Мадригали та канцони»). У літературі XVII—XVIII ст. М. поступово поривав із музикою, в альбомній поезії протиставлявся епіграмі. Зазвичай ішлося про короткий (до двадцяти рядків) неврегульований ліричний вірш любовного, інколи медитативного змісту, де висловлювався галантний комплімент жінці — адресату. У М. використовувалася вишукана рима, як у сонетах. Його часто можна було почути в салонах. У майже незмінному вигляді М. представлений у доробках Д. Донна, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Міцкевича, Ю. Словацького, Анни Ахматової, О. Мандельштама, С. Квазімодо та ін. Іноді до еротично-компліментарного мотиву додавалися інші: «Мадригал місту Сант-Яго» Ф. Гарсіа Лорки, «Мадригал трамвайному квитку», «Мадригал загубленому гребінцеві» Р. Альберті. Порушував нормативність жанру М. Гумільов («Мадригал полковій дамі»). В українській літературі М. з'явився в період бароко. Авторами М. були переважно студенти та викладачі Києво-Могилянської колегії (академії). Характерні такі твори і для доробку Климентія Зіновіїва («О мати діво красная...»). У новому та новітньому українському письменстві М. використовували рідко (М. Старицький, О. Кониський, Олена Пчілка, І. Франко, Леся Українка, М. Чернявський, В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь, Б. Пачовський, О. Ольжич та ін.). Зразок М. із творів О. Бодянського:

Любить тебе хіба-то той не буде,
Кого цураються уже всі люде,
А хто по світу білому блукає,
Той кращої тебе нігде не знає.

Мадх *(араб.: славлення)* — панегірик, призначений для прославлення чеснот певного героя чи роду, поширений в арабській доісламській поезії; з VI ст. н. е. адресувався переважно можновладцям. Так, аль Мусаккаб аль Абді звеличував Аміра ібн Гінда. Зверталися до цього жанру аль Аша, ан-Набіга аз-Зуб'яні та ін. Невдовзі М. застосовувався і в тюркомовних літературах, ставши обов'язковим складником касиди, як-от «Полишила мене Сауд...» арабського поета Кааба ібн Зухайра, який у третій частині свого вірша оспівав засновника ісламу Магомета.

Ма́євтика *(грец. акушерське, повільне мистецтво)* — прийом сократівського методу встановлення істини. Полягав у тому, що філософ на підставі вдало сформульованих питань ненав'язливо приводив свого співбесідника до істинного знання, як повитуха, сприяв «народженню думки». Споріднена з індукцією М. спрямована на віднаходження спільного у часткових випадках шляхом порівняння їх між собою. Вона супроводжується іронією, коли у твердженнях опонента викривають суперечність, відтак — незнання, дефініцією, що фіксує поступове сходження до правильно визначеного поняття внаслідок вихідних міркувань. Спір за методом М. починається від поставленої перед опонентом вимоги визначити порушене дискусією (полемікою) питання; якщо відповідь поверхова, то співрозмовники посилаються на приклади із життя задля уточнення проблеми, це сприяє формулюванню щоразу точнішої дефініції і встановленню шуканої істини. Приклад М. із діалогу «Бенкет» Платона, зокрема епізод розмови Сократа з Агафоном, який вважав, що Ерот — прекрасний. Філософ переконував свого співрозмовника, що це божество виявляє лише «любов до краси, а не потворного», тобто не репрезентує цієї краси:

«— А чи не погодилися ми, що люблять те, чого потребують і чого не мають?

— Погодилися.

— Отож, Ерот позбавлений краси і потребує її?

— Виходить, що так.

— І ти все ще стверджуєш, що Ерот прекрасний, коли йдеться про таке?

— Виходить, Сократе, — відповів Агафон, — що я сам не знаю, що говорив».

Мазохі́зм *(від прізвища австрійського письменника Л. фон Захер-Мазоха)* — симптоми неусвідомленого безконтрольного сексуального збочення з переживанням статевого задоволення від заподіяного партнером фізичного болю чи моральної кривди. Термін запроваджений німецьким лікарем Р. фон Крафт-Ебінгом у 1886. Л. фон Захер-Мазох (1836—95) у своїх творах змалював патології сексуального характеру. Типовим для них образом був Северин Куземський — добровільний раб Ванди фон Дунаєв («Венера в хутрі»). М. стосується не лише клінічних проявів збочення, вживається і як теоретичний концепт психоаналізу сучасних культурних, гендерних, ґей-лесбіянських студій, літературної критики, політики, поширюється в літературі. Ж. Дельоз («Холодність і жорстокість», 1967) при аналізі текстів маркіза де Сада та Л. фон Захер-Мазоха наполягав на перегляді М. в аспекті порнології (на відміну від порнографії), тобто вчення про статеві відхилення, відзначив неповне смислове протиставлення М. жорстокому садизму.

Особливого значення М надає феміністична критика, вбачаючи в ньому специфічний, притаманний жінкам культурний феномен, що потребує переосмислення і зміни Прояви М зображені М Хвильовим у романі «Вальдшнепи» Головний герой Карамазов під час прогулянки з Аглаєю над Дніпром зненацька відчув себе «*страшенно нікчемною людиною*», хотів, «*щоб хтось плював йому в обличчя — і плював довго, настирливо і образливо*»

Мака́ма (*араб тасате зустріч, зібрання*) — жанр крутійської новели у стилі сидж, власне позначеної римою ритмізованої прози, поширений у письменстві азійських народів (арабська, перська, єврейська літератури) М поєднується у цикли (макаматам) з єдиним оповідачем та єдиним героєм Цим творам притаманне широке використання діалогу, прислів'їв, фразеологізмів, уведення особливостей усного мовлення Традиційно кількість М сягала 50, хоч такі вимоги могли порушуватися, що помітно у доробку афганського поета Гаміда ад-діна з Балхі (XII ст) в циклі «Макамат-і-Гаміді», який складається з 24 новел та кількох муназар, суголосних із провансальською тенсоною Відоме «Зібрання макам» арабського письменника Баді аз-Замана аль Гамадані (X ст), єврейського поета Ієгуди аль Харізі — автора інтертекстуального макаматаму на івриті «Такхмані», насиченого цитатами із Тори, а також єврейського лірика і новеліста, який писав по-арабськи, Імануїла Римського (прибл 1265 — прибл 1330), відомого і як автора коментарів до Старого Завіту, та ін Цей жанр сприяв появі крутійського роману в країнах Європи, насамперед Іспанії («Життя Ласарільо із Тормеса» (1554) та ін) Відгомін жанру вбачають у стилізованій «Оповіді Іси ібн Гішама» (1906) Мухаммада аль-Мувайліхі

Макаро́нічна мо́ва (*італ maccheronico, від maccheroni макарони*) — чужомовна, запозичена лексика, механічно вживлена в іншу мовну стихію з порушенням її нормативних властивостей, різновид спотвореної інтерференції У художньому творі з великою кількістю варваризмів, а також у написаному з використанням «язичія» суржику М м може викликати комічний ефект Вона виникла внаслідок практикування суміші латини з народною мовою, іноді асоціювалася із macens, тобто блазнем, із комедій Плавта Прийом М м виник в Італії (XV ст), поширився у Франції на підставі пародіювання латини, запровадження бурлескних поем, де жаргон поєднувався з урочистим гекзаметром («Maccaronea», тобто «Макаронія» поета Тіфі делі Одазі, 1490), що підтвердило потребу в жартівливій макаронічній поезії, в якій задля контрасту перемішані слова та форми різних мов М м апробував поет Авзоній (IV ст до н е), який вдавався до греко-римської мовної суміші, практикували ваганти («Бутанський збірник», XIII ст), використовували в літургійній драмі, священній пародії, фарсах, вертепах Так, Мерлін Какайо (псевдонім Т Фоленго) у своїй «Maccaronea» (1517—21), що складалася з поеми «Бальдус» (пародіювання поем Вергілія, Данте Аліг'єрі, рицарського роману), травестованої пасторалі «Цанітонелла» про еротичні стосунки сільського парубка й дівчини і бурлескної поеми «Мухоїди», де основою опису війни мух та мурашок був тваринний епос античності, застосував мовний меланж — суміш італійської мови, різних діалектів, «кухонної» та класичної латини за граматичними законами останньої Цю традицію розвинули письменники, зокрема Ч Орсіні («Макаронічні примхи»), Мольєр («Хворий, що прикидається»), Я Кохановський («Carmen Maccaronicum»), К Оргалинський («Juvenalis redivivus to jest Saturu [ ]»), її використовували Т Мюрн у сатирах, Г Сакс у фастнахтшпілях та ін У російській літературі у період галломанії з'явилася розвінчувальна тритомна поема «Сенсації та зауваження пані Курдюкової за кордоном, дан л'етранже» (1840—44) І М'ятлева Деякі дотепні фрагменти макаронічної мови, в яких висміювалася методика викладання латини, наведені в «Енеїді» І Котляревського

Енеус ностер магнус панус
І славний Троянорум князь,
Шмагляв по морю, як циганус,
Ад те, о рекс! прислав нукс нас [ ]

Цей прийом пізніше стилізував Ю Клен у третьому розділі епопеї «Попіл імперій» В історії українського письменства траплялися випадки, коли М м набувала особливого поширення Це спостерігалося у другій половині XVIII ст, коли ще панувала книжна мова, відмежована від живонародної Її висловлював Г Квітка-Основ'яненко («Конотопська відьма») на прикладі мовлення писаря Пістряка «*Мимошедшую седмицю глумяхася з молодицями по шиночкам здешної палестини*» Досвід М м використовував С Руданський, застосовуючи суміш української, польської, російської, єврейської лексики, що витворює яскравий комічний ефект («Набожний ксьондз», «Суходольський», «Ксьондзів наймит», «Шляхтич» тощо) Потворність двомовної М м висвітлювали М Старицький («За двома зайцями», де висміяна типова «макароністка» Проня Прокопівна «*Ах, це ви? Бонжур! А я так зачиталась! Мерси, што прийшли* »), А Свидницький («Люборацькі»), М Куліш («Мина Мазайло»), І Костецький («Божественна лжа»), Ю Івакін (пародія «Диво-роман»), О Чорногуз («"Аристократ" з Вапнярки») Ю Андрухович («Московіада»)

Макаро́нічна поéзія — див **Макаро́нічна мо́ва**

Маке́т (*франц maquette модель, ескіз*) — план розміщення тексту періодичного (газета, журнал, вісник) чи неперіодичного видання (збірник, альманах), а також книжки, що сприяє чіткому, правильному, естетичному оформленню друкованого матеріалу згідно з принципами верстки Крім традиційних типів М (графічний та клеєний), нині використовується комп'ютерний

Маккаве́йські кни́ги — три анонімні книги Старого Завіту, що збереглися у грецькому варіанті У першій описані події від завоювань Александра Македонського до епохи Іоанна Гіркона, друга присвячена подіям періоду Юди Маккавея, третя змальовувала переслідування Антіохом Єпіфаном палестинських євреїв та Птоломеєм IV єгипетських євреїв Дві останні книги не були відомі Йосифу Флавію, якому приписують четверту книгу, наявну наприкінці його твору «Юдейські війни» й зафіксовану александрійським кодексом грецької Біблії У ній ідеться про смерть Єлеазара та семи братів з їхньою матір'ю

Ма́ксима (*лат maxima regula основне правило*) — різновид афоризму, моралістична за змістом філософсько-поетична сентенція, що виражається

«ортодоксальним», іноді парадоксальним констатуванням факту або повчанням М мусить перебувати поза контекстом, привертати увагу вишуканістю стилю та лаконічністю Найбільшого розвитку М сягнули у творчості французьких моралістів XVI—XVIII ст, позначилися на інших літературах «Роздуми, або Моральні вислови та максими» (1656) Ф де Ларошфуко, «Думки» (1669) Б Паскаля, «Характери або звичаї сьогодення» (1668) Ж де Лабрюйєра, «Максими» (1746) Ф Вовенарга, «Максими і рефлексії» Й -В Гете та ін Приклади М *«Розум для серця завжди залишається в дурнях»* (Ф де Ларошфуко), *«Інакше розташовані слова набувають іншого змісту, інакше розташовані думки викликають інше враження»* (Б Паскаль) тощо Звертаються до М і сучасні письменники, наприклад О Перлюк *«Вірші пишуть тисячі, але поетів можна порахувати по тернових вінках»*

Ма́кта — останній двовірш (бейт) ґазелі або касиди, в якому сформульовано побажання особі або прохання про милість, як у касидах Уссурі З другої половини XII ст М містила традиційне ім'я (тахаллус, сфрагіта), що стало невід'ємною ознакою ґазелі, наприклад у Гафіза

[ ] Послухай, серце, що скажу я, бо слово
мудрості старече
Щасливій молоді дорожче від найдорожчого
напою

Ти так мене вразила, мила, — нехай простить
тебе Всевишній!
Але уста твої солодкі — солодкі й мовою
гіркою

Пісні, що пишеш, як перлини, ти прочитай
тепер, Гафізе,
Так, щоб короною Стожари повисли з неба
головою!
(Переклад В Мисика)

«Маку́ра-но-со́сі» («Нота́тки при узголів'ї») — записки (прибл 995—1001) японської придворної дами Сей-Сьонаґон, що містять до 300 не пов'язаних між собою уривків, в яких зафіксовані епізоди палацового життя, подані тонко вимальовані картини природи, філософські міркування на різні теми Постать автора, особливий стиль її твору вплинули на мемуарний жанр дзуй-гіцу

Малапропі́зм *(франц mal á propos: недоречно)* — неправильне слововживання, яке висміював англійський драматург Р Шерідан у комедії «Суперники» (1775) Її героїня місіс Малапроп не до ладу вживає іноземні слова *епітафія* замість *епітет* тощо І Качуровський («Основи аналізи мовних форм», 1994) застосовує поняття «М » як синонім гіперурбанізму, коли відбувається спотворення книжних слів та зворотів в устах малокультурних людей візник в оповіданні «Уміркований і щирий» В Винниченка замість слова *«релігія»* вимовляє *лергія*

«Мале́нька люди́на» — людина з нижчих рівнів суспільної ієрархії, яка болісно переживає власну незначущість і закомплексованість, ущемлену гордість і несправедливість «М л » є Іван Ливадний з оповідання «П'яниця» Панаса Мирного Часто такий персонаж на зразок Акакія Акакійовича з повісті «Шинель» М Гоголя перебуває в опозиції до іншого, соціально благополучного персонажа Образ «М л » у літературних творах використовується здавна (сатири Ювенала, «Моління Данила Заточеника» тощо) До нього зверталися О Голдсміт («Векфілдський священик»), О Пушкін («Станційний наглядач»), Ф Достоєвський («Бідні люди»), А Тесленко («Поганяй до ями»), Я Гашек («Пригоди бравого вояка Швейка під час першої світової війни»), В Домонтович («Доктор Серафікус»), Ф Кафка («Процес») та ін Апологією «М л » в абсурдному світі стала поема Є Плужника «Галілей»

Гей, спокійні, досвідчені! Всякі!
Ви!
Чиї щелепи мов обценьки!
Я тихенький, тихенький Тихіш од трави
Взагалі я дуже тихенький

Мали́й нарати́в *(англ narrative: розповідання, оповідь про щось)* — формули, що асоціюються з проханням язичників до богів, використовувані у постмодернізмі Поняття, близьке до мовних ігор Л Вітгенштейна, запровадив Ж Ф Ліотар («Постмодерні умови», 1984, «Справедлива гра», 1985), воно протиставне метанаративам, поширеним у традиційних класичних та некласичних текстах М н ефективний у локальних оповідних ситуаціях із конкретним мовленням, розрахований на неочікуване, контрінтуїтивне тлумачення Ж Ф Ліотар уподібнював М н до квантової фізики, теорії фракталів та катастроф У ньому актуалізується фразування, застосовується differance, імітація мандрів На відміну від модернізму, де М н співіснував із метанаративом, у просторі постмодернізму оповіді вживаються серійно, одна після другої, інколи видаються амбівалентними Прикладом М н є видання «Happy nation, або Сповідування архітектури» (2002) В Медведя

Мали́й реалі́зм — ідейно-художня тенденція в прозі та драматургії XX ст, для якої характерні увага до суспільно-побутових деталей, зображення соціального андеграунду, моральнісне оцінювання дійсності, натуралістична описовість зближення літературної мови з розмовною, мовою вулиці До такого типу творів належить повість «Вуркагани» І Микитенка

Малі́ фолькло́рні жа́нри — лаконічні за формою жанри на зразок пареміі, власне прислів'їв, приказок, а також загадки, заклички, зичення, примовки, прокляття, скоромовки, лічилки, анекдоту До них належать також пісенні тексти на одну строфу, наприклад коломийки

«Малоросси́йский сбо́рник по́вестей, сцен, расска́зов и водеви́лей изве́стных малоросси́йских писа́телей» — збірник (Москва, 1899), до якого увійшли різножанрові твори українських класиків XIX ст — Т Шевченка («Перебендя», «Катерина»), П Куліша («Сіра кобила», «Орися»), Г Квітки-Основ'яненка («Через що люди біднюють та що їм треба робити?»), Марка Вовчка («Ледащиця», «Викуп»), О Стороженка («Як Бог дасть, то й у вікно подасть», «Закоханий чорт»), драматичні твори І Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»), М Кропивницького («По ревізії»), українські народні казки у записах Є Гребінки тощо

«Малору́сский литерату́рный сбо́рник» — одне з перших збірникових видань українського пись-

менства (Саратов, 1859), упорядковане Д Мордовцем за участі М Костомарова На його сторінках читач міг ознайомитися з такими творами, як поема «Козаки і море» Д Мордовця, його переклад українською мовою повісті «Вечір проти Івана Купала» М Гоголя, поезій М Костомарова («Брат із сестрою», «Зірка», «Ластівка» тощо), низка казок («Коза-дереза», «Ох», «Казка про Івасика і про відьму» та ін), до 200 різножанрових народних пісень, записаних М Костомаровим на Волині

«Маля́тко» — літературно-художній ілюстрований журнал для дошкільнят, заснований у 1960 (Київ) Обов'язки головного редактора виконували Б Харчук, О Рябокляч, В Біленко, С Єфименко До авторського колективу цього видання, де друкувалися поезії, пісні, оповідання, казки, ігри тощо, належали Марія Познанська, А М'ястківський, Д Павличко, Тамара Коломієць, М Вінграновський, В Чухліб та ін

Ма́на-особи́стість *(нім Mana-personlickeiten)* — персоніфікований образ надприродної сили, застосовуваний в аналітичній психології На думку К -Г Юнга, йдеться про домінанту колективного несвідомого, що може поставати у вигляді героя, лідера, вождя, чаклуна, мага, святого та ін , який самореалізується у богоподібному бутті Поняття «мана» запозичене з малазійської мови, називає чаклунські, надприродні якості певного божества К -Г Юнг використав його для тлумачення інфляційного ефекту, за допомогою якого уподібнюються автономні несвідомі стани, пов'язані з Анімою чи Анімусом, поза Его, яке привласнює собі те, що йому не належить, вдаючись до містифікації

«Ма́нас» — киргизький епос обсягом до півмільйона віршованих рядків Вперше записаний у 1856 казахським вченим-етнографом Ч Валіхановим («Поминки за Кокетеєм») Фрагменти уснопоетичної пам'ятки зафіксував також В Радлов (1862, 1869) Нині у фондах Відділу суспільних наук АН Киргизії зберігається понад 18 варіантів поеми, занотованих від манасчі, зокрема від Сагимбая Орозбакова Перші згадки про пам'ятку містилися в рукописному перськомовному «Збірнику літописів» (XVI ст), виявленому в 1959 Твір складається з трьох пов'язаних частин «Манас», «Семетей» (син Манаса), «Сейтек» (онук Манаса) Дослідники не дійшли спільної думки щодо часу виникнення епопеї, яка структурувалась у південносибірському та середньо-азійському етнокультурних ареалах, генетично і типологічно пов'язана з епічною спадщиною і долею тюркомовних народів У творі окреслено монументальну ідеалізовану постать батира (богатира) Манаса, риси якого видаються міфічними (чудесне його народження, нездоланність, магія) і водночас пасіонарними, адже йдеться про виборення права на існування свого етносу в жорстокому світі Поема має героїчний пафос Манас долає у поєдинку ворожих богатирів, змагається з дівчиною-войовницею Сайкал, з одноокими потворами дьо, з чарівниками аярами тощо У творі деталізовано побут, звичаї киргизів, весільні обряди (одруження головного героя з проникливою, рішучою і терплячою Каникей) Манасу допомагають вірний побратим Алмамбет, мудрі порадники, старі богатирі Бакай та Кошой, тварини Син та онук Манаса продовжують його справу Мотиви поеми надихали киргизьких письменників (поема «28 батирів» А Токомбаєва, поезії Т Уметалієва, К Маликова, Дж Боконбаєва, повісті «Джаміля», «Білий пароплав», «Ранні журавлі», «І понад вік триває день» Ч Айтматова) та композиторів (опери «Айчурек», «Манас» А Малдибаєва) Пам'ятку досліджували М Аеузов, В Жирмунський, К Карбишев та ін

Манасчі́ — киргизькі імпровізатори-акини, виконавці епосу «Манас», зокрема Женіжок, Ешмамбет, Найманбай, Балик Калмирза, Солтобай, Есенаман та ін Особливо популярним був Сагімбай Орозбаков (1867—1930), з його уст у 1922 записано до 250 тисяч версів епопеї «Манас» Цей варіант привертає увагу напруженням батальних сцен, яскравою образністю, ознаками ісламського світосприйняття Сяакбай Каралаєв відтворював усі три частини епосу «Манас», «Семетей», «Сейтек» Як і джирші, М виконують речитативом, без музичного супроводу на різних урочистостях

Ма́ндала *(санскр mandala магічне коло)* — коло, що міститься у квадраті (іноді — навпаки) Таку фігуру характеризують кратні співвідношення, поділ на чотири рівні частини променями, які або виходять із центру, або спрямовані до центру К -Г Юнг використав поняття як зриму проекцію психічного, зокрема самості, що виявляється у сновидіннях чи зображеннях, тяжіє до цілісності, космізації хаосу, протистоїть дезінтеграції особистості Семантику М використала Віра Вовк у збірці «Мандаля» (1980), проілюстрованій її власними витинанками Книжка відкривається віршем з такою самою назвою

Тисячойменний спорудив
своєю премудрістю
на принципі ладу
велетенську мандалю
Так кожна мандаля
береже окрушину ладу,
а кожний лад окрушину мудрості,
і кожна мудрість ховає в собі
одне з Його тисяч імен

Мандрівні́ сюже́ти — моделі фольклорних і літературних запозичень міфів, казок, пісень, пам'яток писемності, вічних образів та мотивів, які начебто переходять від одного народу до іншого під час контактів, розроблені порівняльно-історичною школою Уявлення про М с виникли через заперечення поглядів міфологічної школи, дослідження якої спрямовані на пошук праміфу як джерела багатьох фабул уснопоетичної практики Підставою для міркувань прихильників теорії М с , започаткованої Т Бенфеєм, перекладачем «Самаведи» та «Панчатантри», стала встановлена ним схожість фабул родинного, родового життя, історій взаємин вождя та племені (народу), завойовників і завойованих, багатих і знедолених тощо Методологічні засновки міграційної школи сформулювали Ф Лібрехт, О Пипін, В Міллер, В Стасов Типологічна подібність між ними, зафіксована шляхом детермінованих порівняльно-історичних зіставлень, спонукала до висновку про взаємовпливи культур, фольклору та літератур під час переселень народів Однак певна раціональність таких уявлень супроводжувалася внутрішніми обмеженнями, що провокували впливологію, від якої застеріг один із послідовних прихильників цієї теорії О Веселовський Він натомість обґрунтував принцип зустрічних течій В Україні тенденція М с позначилася на науко-

вих розвідках М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, В. Щурата та ін., які звертали увагу й на національні особливості засвоєних, трансформованих фольклорно-літературних явищ відповідно до етнічної української традиції.

Мандрóвані дякú — студенти (спудеї) братських шкіл, Києво-Могилянської колегії (академії) XVII—XVIII ст., які під час вакацій (канікул) влаштовувалися на різні роботи, а також розігрували вертепи, поширювали орації, травестії, бурлескні вірші, різдвяні та великодні пісні, пісню світську тощо. Типологічно споріднені із західноєвропейськими вагантами, вони втілювали сміхову культуру, карнавальність, були пов'язані з козацьким низовим бароко. У пародійно-жартівливому тоні М. д. відтворювали колорит свого побуту: «Синаксар, выписан из службы двінадцяти нетлінних братьєв Коропских на пам'ять пиворізам о ізобличеніи сивухи», «Лікарство на болящих немощію піанства іли Бахуса навизобрітенноє», «Правило увіщательноє піаницам [...]» тощо. Такі твори і поведінка М. д. дали привід називати їх пиворізами. Промовистою пам'яткою того часу вважають автобіографію «В пам'ять дітям своим, и внукам, и всему потомству» (1719) Іллі Турчиновського. Багато творів М. д. перейшло у фольклор, вплинуло на інтермедії, на «Енеїду» П. Котляревського, на котляревщину, на доробок Г. Квітки-Основ'яненка («Салдацький патрет»), М. Гоголя («Вій»), В. Наріжного («Бурсак»), І. Карпенка-Карого («Чумаки»), О. Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай та Чужа молодиця»), Вал. Шевчука («Три листки за вікном»), на доробок балагульників, усмішки Остапа Вишні та ін. Проблему М. д. висвітлювали у дослідженнях П. Житецький, В. Микитась, Й. Федас та ін.

Манéра *(франц. manière: спосіб, прийом; характер виконання)* — неповторність стилю письменника, основою якої є його звички, особливості внутрішнього світу, естетичних смаків та уподобань. Поширена думка, що М. збігається з ідіостилем, однак вона є вужчим поняттям, стосується суб'єктивних якостей митця, які не вкладаються у певний стиль, вимоги жанру тощо, засвідчують авторський почерк, hapax legomenon. М. пов'язана з маньєризмом. Г.-В.-Ф. Гегель визначав поняття «М.» як протилежну достеменному стилю «дурну, химерну своєрідність», що полягає у фіксації випадкових, неістотних думок, у свавільному відхиленні від істини, субстанції, «здорового глузду», ідеалу. Поза талантом М. набуває ознак стилізованої манірності.

Маніпуля́ція *(франц. manipulation, від лат. manipulus: жменя)* — у прямому значенні — узгоджені рухи, у переносному — шахрайство; у традиційній наративній структурі — дія певного персонажа (інтрига, наказ, прохання тощо), метою якої є змусити іншого персонажа виконати його волю. Так, у казці «Про дідову Марусю і бабину Галюсю» Б. Лепкого Маруся, задовольнивши прохання білої мишки, за її порадою просить змія виконати низку власних бажань.

Мані́рність *(франц. manière: спосіб, прийом; характер виконання)* — надмірний прояв манери, що виражений нав'язуванням довкіллю примхливих, витончених, штучних форм.

Маніфéст *(нім. Manifest, франц. manifeste, від лат. manifestus: явний, очевидний)* — програмове оприлюднення естетичних принципів певної літературної школи, стильової тенденції, напряму у формі розмаїтих декларацій, трактатів, статей, передмов, віршів, листів тощо, які відображають драматичні змагання письменства, заперечення влади нормативів, пошуки нових художніх концепцій. Термін, запроваджений у XIX ст., виявився умовним, вживається як щодо масштабних мистецьких явищ на зразок романтизму, так і щодо миттєвих (скандальні заяви футуристів чи дадаїстів). Програмові виступи відомі здавна. Ще у І ст. н. е. китайський філософ Ван Чун («Критичні міркування») наголошував на понятті «ші», тобто правдивості літературного твору, Лу Цзи (261—303) заперечував тропи у поезії, а індійський мислитель Анандавардхані на сторінках трактату «Дгваньялока» (IX ст.) обстоював поняття «дгвані», тобто прихованого художнього ефекту, істотної ознаки поезії. За доби європейського Ренесансу з'явилися перші М. Так, представник «Плеяди» Ж. Дю Белле у трактаті «Захист і прославлення французької мови» (1549) окреслив засади національної літератури (аналогічно до Мацуо Басьо в японській літературі на межі XVII—XVIII ст.), Б. Грасіан («Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму», 1642) та Е. Тезауро («Підзорна труба Арістотеля», 1655) обстоювали естетику бароко. Особливої уваги надавали обґрунтуванню суворих нормативів класицизму: Ю. Ц. Скалігер («Поетика», 1561), Л. Кастельветро («"Поетика" Арістотеля, викладена народною мовою та потлумачена», 1570), Ф. Сідні («Захист поезії», 1580), Ж. Шаплен («Міркування Французької академії з приводу комедії "Сід"», 1637), М. Опіц («Книга про німецьку поезію», 1624), Ф. д'Обіньяк («Практика театру», 1657), П. Корнель («Міркування про три єдності — дії, часу, місця», 1660), Ж. Расін («Передмова до трагедій "Андромаха", "Британнік", "Береніка"», 1668—71), Дж. Драйден («Досвід про драматичну поезію», 1668), Дж. Мільтон («Про той рід драматичної поезії, що називається трагедією», 1671), Н. Буало («Мистецтво поетичне», 1674), М. Ломоносов («Короткий вступ до красномовства», 1748), О. Сумароков («Епістола про віршування», 1748), В. Тредіаковський («Про давній, середній та новий вірш російський», 1755). Проблемам англійського просвітницького класицизму присвячений трактат «Досвід про критику» (1711) А. Повпа, веймарського класицизму — «Листи про естетичне виховання людини» (1795) Ф. Шиллера, Просвітництва — «Парадокс про актора» (1773—78) Д. Дідро, «Лаокоон» (1766) Г.-Е. Лессінга, в якому вперше в історії письменства порушувалося питання про іманентну сутність літератури як мистецтва. Програмові настанови сентименталізму формулював М. Карамзін: «Кілька слів про російську літературу» (1797). Першим М. романтизму вважають «Критичні фрагменти» (1797) Ф. Шлегеля, в яких спростовувалися абсолютизовані еталони класицизму, позахудожні вимоги Просвітництва, проголошувалася свобода творчості. Аналогічні ідеї обстоювали Ф.-Д. Шлейєрмахер («Слово про релігію», 1799), Новаліс (незавершені «Фрагменти»), А.-В. Шлегель («Читання про драматичне мистецтво та літературу, 1809—11). Представники «Озерної школи» В. Вордсворт і С. Колрідж (вступ до другого видання «Ліричних балад», 1800), поділяючи позицію Й.-Г. Гердера, наполягали на мудрій споглядальності поезії, наближенні її до фольклору. Полемізуючи з ними, Дж. Г. Байрон (дидактична пое-

ма «Англійські барди та шотландські оглядачі», 1809) протиставив їм діонісійський порив, що згодом набув ознак байронізму Суголосним його думкам був «Захист поезії» (1821, надруковано в 1840) П Б Шеллі, який домагався нагального перетворення світу за високими ідеалами добра, краси, справедливості В Гюго (передмова до драми «Кромвель», 1827) подав теоретичне тлумачення запроваджених ним понять «місцевий колорит», «гротеск» протиставивши їх знівельованій на той час практиці академізму В Жуковський («Про моральну користь поезії», 1809) вказував на внутрішній світ мрійність, дар уяви, тонку чуттєвість, якими має володіти письменник, О Сомов («Про романтичну поезію», 1823) наголошував на пріоритеті народності мистецтва Шанфлері та Л Е Дюранті на сторінках журналу «Реалізм» (1857) намагалися розкрити основні засади реалізму Їх також обстоювали О де Бальзак («Етюд про добродія Бейле», 1838, рецензія на «Пармську оселю» Стендаля, 1839, передмова до «Людської комедії», 1842), який порівнював творчість письменника з працею історика, хроніста, аналітика людських пристрастей та типів Важливою для розуміння цього стилю вважають передмову Г де Мопассана до власного роману «П'єр і Жан» (1887—88), в якій було зазначено, що письменник-реаліст, «якщо він митець, намагатиметься не показувати нам банальну фотографію життя, а прагнутиме до повнішого, захопливішого, дивовижнішого відтворення, ніж власне дійсність» Програмовою для російського письменства стала стаття «Погляд на російську літературу 1847» В Бєлінського в якій викладено основні положення натуральної школи («гоголівський напрям»), що визначили особливості російського реалізму, обстоюваного М Чернишевським («Естетичне відношення мистецтва до дійсності», 1855), М Добролюбовим («Коли ж надійде справжній день?» 1860, «Промінь сонця у темному царстві», 1860) Найповніше позиція тогочасних соціально заангажованих письменників була сформульована у вірші «Поет і громадянин» М Некрасова Резонансними стали й передмова до другого видання роману «Тереза Ракен» (1868) Е Золя, його ж «Експериментальний роман» (1880), у якому висвітлені основні положення натуралізму та «наукового роману» Брати Е та Ж Гонкури (передмова до роману «Жерміні Лассерте», 1865) пояснювали потребу «нового реалізму», який би базувався на безпосередніх замальовках з натури, що виявилося насправді М імпресіонізму Передмова Ш Леконта де Ліля до «Античних віршів» (1852), як і виступи Т Готьє, стала не лише декларацією «парнасців», а й засвідчила зрілість художньої свідомості, яка гаслом «мистецтво для мистецтва» окреслила іманентну сутність літератури Збірка «Осяяння» (1872—73), передусім сонет «Голосні» А Рембо, вірш «Мистецтво поетичне» (1882) П Верлена, стали основою естетичної концепції символізму, сформульованої Ж Мореасом у 1888 В інших літературах ця концепція відображена у книзі «Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури» (1893) Д Мережковського, у праці «Символізм як світорозуміння» (1903) А Бєлого, «Елементарні слова про символістську поезію» (1904) К Бальмонта, в статті «Ключі таємниць» (1904) В Брюсова, «Дві стихії у сучасному символізмі» (1908), «Заповіти символізму» (1910), «Думки про символізм» (1912) В'яч Іванова тощо Поетична збірка «Одностайне життя» (1908) Ж Ромена вважається підвалиною унанімізму Проголошенням експресіонізму стали статті Л Рубінера («Людина в центрі», 1917), Ф Премферта та ін, опубліковані на сторінках часописів «Der Sturm» «Der Aktion» Авангардистські М супроводжувалися заздалегідь передбаченими скандалами, пов'язаними з публікаціями Ф Марінетті («Перший маніфест футуризму», 1909, «Технічний маніфест футуристичної літератури», 1912, «Політична програма футуристів», 1913) кубофутуристів («Ляпас громадському смаку», 1912), Т Тцари («Сім дадаїстських маніфестів», 1924), в якому в зумисно епатаційній формі формулювалися засади дадаїзму, А Бретона, який у «Маніфесті сюрреалізму» (1924, 1930) вимагав від митця «чистого вираження», психічного автоматизму М Кузмін («Про прекрасну ясність», 1910), М Гумільов («Спадщина символізму та акмеїзму», 1913) та інші намагалися подолати крайнощі стильових тенденцій, зокрема символізму, вбачали вихід у кларистичних можливостях акмеїзму У 1919 з'явилась декларація імажиністів Збірки есе «Традиція і творча індивідуальність» (1919), «Священний ліс» (1920) Т С Еліота передували появі «нової критики», заявленої у публікації «Я обстою свої позиції» (1930) У «Маніфесті популістського роману» (1929) Л Лемоньє визначав доцільність запровадження популізму Тенденції «нового гуманізму» висвітлені у збірнику «Гуманізм в Америці» (1930) Етюд «Міф про Сізіфа» (1942) А Камю, книга «Буття та небуття» (1943) Ж-П Сартра сприймали як платформу екзистенціалізму Стаття Ж-П Сартра «За ангажовану літературу» (1945) вважалася таким же М французького руху Опору, як і «Опівнічне видавництво» (1942) П де Лескюра чи виступи Ж Декура, згодом закатованого гестапівцями У статтях Наталі Саррот, А Роб-Грійє, що з'явилися наприкінці 50-х XX ст, у їхній творчості вбачали окреслення принципів «нового роману», що обірвав зв'язки з традицією класичного наративу, зображенням характерів та середовища М постмодернізму вважається есе «Література виснаження» (1967) Дж Барта Форми М набули виступи лауреатів Нобелівської премії, наприклад С Льюїса (1930), В Фолкнера (1950), А Камю (1957) та ін Це характерне і для церемонії вручення Шевченківських премій В українській літературі першими М можна вважати «Суплику до пана іздателя» (1933) Г Квітки-Основ'яненка, автор якої боронив засади просвітницького реалізму, пропонуючи водночас збагачувати його елементами сентименталізму Лист П Гулака-Артемовського (1827) до редактора «Вестника Европы» з приводу переспіву балади «Рибалка» був одним із перших аргументів на захист романтизму в українському письменстві Принципи етнографічного реалізму висвітлювалися у статті П Куліша «Обзор украинской словесности» (1861) Потреба бачити українську літературу «реальною, національною і народною» прозвучала у полемічній статті І Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування» (1878), виявившись суголосною уявленням народництва того часу (І Білик, О Кониський та ін) про художню діяльність, відповідною запитам культурно-просвітницького руху М українського модернізму називають звернення М Вороного до письменників, опубліковане у «Літературно-науковому віснику» (1901), та його віршовану полеміку з І Франком, статтю О Луць-

кого («Діло», 1907) Передмова М Семенка до його збірки «Кверофутуризм» (1914) засвідчила зародження футуризму в українській поезії, як і доповідь «Шляхи нашого джес-бенду» (1927) Я Цурковського — появу парафутуризму Особливо захоплювалися М у 20-х XX ст угруповання «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, ВУСПП та ін Позицію «мистецтва для мистецтва», відповідну настановам модернізму, аргументував у статті «Національне мистецтво» (1933) Б-І Антонич Концепція МУРу була обґрунтована у статті «Велика література» І Самчука та в «національно-органічному стилі» Ю Шереха Звертаються до М і сучасні письменники Свою програму проголошували «геракліти» (1991), угруповання «Нова література» (1993), АУП (1997) та ін

Маніфеста́ція *(франц manifestation, від лат manifestatio виявлення, виявлення)* — публічний виступ для вираження солідарності чи протесту, який часто застосовують у письменстві Термін наратології, що означає незмінну частину дискурсу або план вираження оповіді, антитетичний його формі Так, портрет у малярстві й літературі вважають двома відмінними інтерсеміотичними М однієї форми дискурсу («Катерина» Т Шевченка)

Маніхе́йство — релігійно-етична система, заснована вавилонянином Мані (216—276), поширена в південно-західній Індії, Фарсі, Сузіані (південь Ірану) Джерелами її були зороастрійські уявлення про одвічну боротьбу добра і зла М поєднувало елементи гностицизму, християнства, буддизму, проповідувало альтруїзм, братерство, любов («Де відсутня любов, там будь-які вчинки недосконалі»), обстоювало фантоми «золотого віку» Переслідуване зороастрійством та християнською церквою за єресь, воно, однак, виявилося впливовим віровченням, сягнуло західного Китаю (Синьдзян), Палестини, Єгипту, закріпилося у Согдіані Мані залишив шість (за іншою версією — вісім) творів «Великий благовіст», «Скарбниця життя», «Книга гігантів» (інтертекстуальний варіант «Книги Еноха»), «Зібрання епістол», «Шахпуракана» (збірник молитов, складений автором для свого покровителя Шахпура І), «Ардаганг» («Арджанг», книга авторських художніх мініатюр та коментарів до них, збережена у коптському перекладі «Кефалайя») До літератури М належать також багато фрагментарних прозових творів проповіді, полемічні тексти, апологи, послання, агіографії, анонімні віршові гімни, молитви Їхніми авторами були служителі культу Найвідомішими вважаються два цикли гімнів парфянською мовою — «Гувідагман» («Поталанило нам») та «Ангад рошнан» («Багаті істоти світу») Пам'ятки М фіксують до XVIII ст Особливого поширення з-поміж інших жанрів набули притчі, елементи іранського епосу (передусім у «Книзі гігантів») Високим був рівень силабічної версифікації, в якій іноді траплялась оказіональна рима, що, очевидно, стала основою ґазелі Іконічний образ Мані зберігся у класичній поезії фарсі, до його постаті з повагою ставився Гафіз

«Маньо́сю» *(япон , букв «Зібрання тьми-тьменної листя»)* — перша антологія японської поезії (759) епохи Нара, складається з тематично різних 4516 віршів 561 автора у 20 книгах Перші дві книги охоплювали елегії, послання, плачі третя — сьома — алегорії, переклики, послання, плачі, восьма — пейзажну лірику, дев'ята — десята — фольклорні тексти, чотирнадцята — пісні східних провінцій, п'ятнадцята — любовну лірику, шістнадцята — давні легенди Її основним упорядником вважають Отомо Якамоті (718—785), автора ліричного щоденника та 500 поезій (сімнадцята — двадцята книги) У виданні поряд із зразками фольклору широко представлена творчість тогочасних палацових поетів (від одного-двох до кількох десятків різних за тематикою творів переважно у формі танка, іноді тьока та седока) Какіномото Хітомаро, Ямабе Акахіто, Міката Самі, Яманоуе Окури, Отомо Табіто та ін Найдавнішою поезією, вміщеною в «М», були вірші імператриці Іванохіме (початок IV ст) Інколи автори не називалися своїми іменами, як-от дочка Соно Ікуга чи дівчина з родини Косе Вірші «М» представлені на сторінках «Антології японської класичної поезії» (2004) в упорядкуванні І Бондаренка Один із прикладів такої поезії належить до доробку Отомо Якамоті у перекладі Г Туркова

Без краю сипле й сипле сніг —
не видно неба
Та все-таки
в моїм саду
співає соловей!

Ма́нтра — молитовна формула або заклинання у давніх індійців Відмінна від Тантри (ритуалу) та занті (літанії) з притаманною їй метричною будовою Вимовляється пошепки, складається з імені бога та лаконічного звертання до нього Найпростіша М — Ом Інколи висловлення переставляються місцями, аби приховати справжні наміри молільника Зразки М наявні у ведах

Манускри́пт *(лат manuscriptum, від manus рука і scribere писати)* — пам'ятка писемності, написана від руки Матеріалом для письма були пальмове листя, полотно, кора, метал, воскові та глиняні таблички, пергамент, папірус, папір, на яких робили написи писалом (стилом), гусячими перами тощо Найпоширенішим був папірус (житіє Св Аніта, твори Августина Блаженного), пергамент і папір М мав форму сувою (III тис до н е — І ст до н е), що зображено на фресках у Геркуланумі, та кодексу (з початком І ст н е), заповнених з обох боків листків, або опістографів (Септуагінта, Діоскорид тощо) Вони зберігалися у спеціальних футлярах У Візантії майстри переписування називалися хризографами М часто оздоблювали мініатюрами, заставками, ініціальними літерами, орнаментами Поширеними були каліграфічний та курсивний почерки, у візантійській традиції — унціал (маюскул) та мінускул, у латинській — готичне письмо, антиква, у слов'янській — устав, півустав, скоропис, в'язь Книжку, написану чорним (сажа чи залізо) або червоним (цинобра) чорнилом, обкладали дощечками, обтягненими оксамитом, шкірою, прикрашали середниками, кутниками, застібками Так, «Часослов» Карла V був написаний срібними літерами на чорному тлі Текст розташовували однією чи двома колонками Його структурували допоміжні елементи кустода (порядковість зошитів), рекламант (вміщення у правому нижньому кутку попередньої сторінки першого слова наступної сторінки), колофони (завершення тексту датою, місцем творення або переписування, іменем переписувача тощо) М створювались у монастир-

ських скрипторіях, поряд з якими існували світські братства переписувачів, що розвивали досвід античної доби, переписуючи твори Вергілія, Тіта Лівія, «Юдейські війни» Йосифа Флавія та ін М дуже дорого коштували, могли використовуватися як подарунок віденський псалтир Дагульфа, подарований Карлом Великим (772) Адріану І, упорядкований і написаний Н Жаррі, поезії XVII ст, подаровані герцогом де Мантозьє нареченій Юлії д'Анжен Їх колекціонували, особливо за доби Ренесансу (родини Медічі, Скалігерів, Борджіа Брачіоліні та ін) З початком книгодрукування М поволі виходили з ужитку, але ченці переписували їх до кінця XVIII ст У Київській Русі зразками М можна вважати епіграфи на камені на гробниці Ярослава Мудрого, Тмутараканський камінь, графіті, берестяні грамоти тощо М, яким може бути Св Письмо, агіографія, літопис, нині є об'єктом вивчення археографії, палеографії, текстології, філігранології Найбільшим центром таких аналітичних робіт у світі вважається паризький Інститут дослідження та історії текстів Великі колекції М зберігаються у книгосховищі Матенадаран ім Маштоца Машроца (Вірменія), у Британській бібліотеці, в Бібліотеці Бодлі при Оксфордському університеті, у паризькій Національній бібліотеці, у Російській державній бібліотеці (Москва), у Публічній бібліотеці ім М Салтикова-Щедріна (Петербург), у Національній бібліотеці України ім В Вернадського, у Львівській науковій бібліотеці ім В Стефаника, у Харківській науковій бібліотеці ім В Короленка, у львівському Національному музеї тощо Р Іваничук написав історичний роман «Манускрипт з вулиці Руської»

Маньєри́зм *(італ manierismo, букв примхливість, химерність)* — стиль європейського мистецтва XVI—XVII ст, якому притаманні гострі зображально-виражальні дисонанси, ускладненість композиції, деформація пропорцій тощо, породжені кризою Відродження з його апологією титанізму, універсальності, гіпертрофованого антропоцентризму, раціоналізму У М першорядного значення набували індивідуальна манера митця, його власне світобачення, тяжіння до конвульсивної, експресивної краси, примхливої елегантності, загострене відчуття дисгармонії та деструкції, вигадлива фантастика, абсурд, еротизм На становлення цієї тенденції вплинули потужні віяння Реформації, завдяки яким поширювалась ідея фатуму, ірраціональності, зумовлюючи скепсис, несталість, розпорошення, відчуття покинутості в холодному, байдужому просторі Ідеал аттичної ясності витісняли переосмислені традиції еллінізму, неоплатонізму, неопіфагорійства, діонісійства Віра в науку межувала із захопленням окультизмом (Дж Піко делла Мірандола, М Фічіно, Дж Бруно, особливо Агріппа Нетесгаймський), плеоназмами, кабалою, сакральними числами З'являлись уявлення про відносність суперечливих знань, неподоланність протистояння духовних і тілесних чинників У М домінують особистісна ініціатива митця, пошуки внутрішньої ідеї художнього образу, увага до душевного напруження Перші ознаки М з'явилися в малярстві (Рафаель Санті, Мікеланджело Буонаротті, Я К де Понтормо, Б Бантінеллі, Б Челіні Дж Вазарі та ін), відображаючи загострене переживання несталого життя Термін «М» запровадив у 1672 французький критик Ф де Шамбре на позначення мистецтва, в якому переважає техніка виконання Спочатку поняття стосувалося лише італійського (1515—1600) та згодом європейського (до 1630—50) малярства Тільки з 20-х XX ст літературознавці почали використовувати його на означення перехідного періоду (сецесія) письменства пізнього Ренесансу та постренесансу, коли поширилася метафорична насиченість тексту, з'явилися потяг до інтелектуального пафосу й експериментальної пристрасті, намагання якомога повніше розкрити можливості літературних родів, тропів, стилістичних фігур тощо, прагнення до оновлення традиційних жанрів (роман, поєднаний із пасторальлю, діалогами, містеріями, трагікомедія), формувалися підстави для появи нових жанрів (емблематична поезія, опера тощо) Помітний внесок у розуміння М зробив Ф Патріці («Про поетику», 1586—88), який критично переглянув міметичну концепцію Арістотеля, обґрунтував важливість поняття «поетичне натхнення», доводив, що мета поезії полягає у потребі дивувати читача, обстоював як естетичне, так і гносеологічне значення дивовижного Т Тассо визнавав жахливе естетичною категорією («Мінтурно, або Про красу», 1583), вбачав у поезії гру («Джанлука, або Про маски», 1584), наголошував на непослідовності критиків («Другий Мальпільо, або Як уникнути множинності», 1585), заторкував питання емблематики як подолання хаосу буття («Граф, або Про емблеми», 1594) К Пеллегріні («Каррафа, або Про епічну поезію», прибл 1584, «Про поетичне кончето», 1598) акцентував на актуальності новизни у художній творчості Інколи М вживається при з'ясуванні явищ стилістики («Орден куртуазних маньєристів») Часто М неправочинно ототожнюють із бароко, віднаходячи у них багато спільних ознак Проте, за спостереженням Ж Матьє-Кастелланi, бароковий дискурс, оперуючи стилістичними фігурами, спрямований на переконання реципієнта, натомість маньєристичний характеризує невпевненість, відсутність переконань, як у «Досвідах» М Монтеня Відмінними були і світоглядні моделі напрямів М були властиві соціально-релігійні нонконформістські настрої, тому його заборонив Тридентський собор, а бароко — католицькі, що дало йому змогу стати естетичним складником контрреформації М позначився на бароко, художня система якого розкрилася у творчості Дж Маріно — засновника марінізму, концептиста П Кальдерона де ла Барки, культиста Луїса де Гонгори-і-Арготе (гонгоризм), представників «метафізичної поезії», особливо драматурга Р Гарньє, поетів М Сева, Ж де Спонда, Ж Пелетьє дю Манса — автора однієї з перших поетик («Поетичне мистецтво», 1555), А Перегріні («Про способи проникнення», 1639) та ін Найповніше можливості М виражені в доробку Т де Віо, Л де Нефжермена, Г фон Гофмансвальдау, Д-К фон Лоенштайна, Г-Ф Гарсдерфера Вплив М відчутний у трактатах «Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму» (1642) Б Грасіана, у творах Лазаря Барановича, Івана Величковського та ін М як конкретно-історичне явище сприймається як «форма виродженої класики», еклектичне поєднання всіх стилів (Е-Р Курціус, «Європейська література і латинське середньовіччя», 1948) Одним із перших, хто спробував висвітлити його в такому аспекті, був М Дворжак («Історія мистецтва як історія духу», 1924) Він виявив кризу ренесансної

концепції цілісного світу, яку витискали суб'єктивні спіритуальні й трансцендентні тенденції М

МАПП (Москóвская ассоциáция пролетáрских писáтелей) — літературне об'єднання, засноване в 1923 за ініціативою журналів «Октябрь», «Молодая гвардия», «Рабочая весна» МАПП був пов'язаний з ПАПП (Петербургская ассоциация пролетарских писателей) та ЛЕФом, вдавався до критики ВАППу, вважаючи лише себе «єдиним провідником поглядів та ідей пролетарського авангарду в області художньої літератури» Однак у 1924 угруповання увійшло до складу ВАППу, вимагало негайно скликати Всеросійський з'їзд письменників задля створення центру боротьби з «буржуазною та лжепопутницькою літературою» Ця асоціація засвідчила дискредитацію достеменного письменства з боку політичних сил, не пов'язаних із художньою творчістю, які спрямовували його на обслуговування ідеологічних інтересів МАПП проіснував до 1932 Його позицію наслідували українські літературні угруповання ВУСПП, «Плуг»

«Маргарúт» *(грец. margaron перлина)* — візантійський збірник слів ранньохристиянського проповідника, константинопольського патріарха Іоанна Золотоустого (прибл 347—407) без строго визначеного змісту, перекладений у Болгарії (XIII — XIV ст) з грецької на церковнослов'янську мову, звідти поширився на києворуських теренах Існує два відмінні за обсягом варіанти пам'ятки Візантійський складався з вісімдесяти слів, церковнослов'янський — із тридцяти Особливо популярними були проповіді та притчі «Про недосяжне» (проти аномеїв), «Про серафимів», «Про багатого та Лазаря», «Про Давида і Саула», «Про Йова» тощо Збірник надрукували в Острозі (1595—96), перевидавали з відповідними правками у Москві (1641, 1698) У 70-ті XVI ст Андрій Курбський упорядкував західноруський переклад із латини під назвою «Новий Маргарит»

Мáргін *(лат marginalis: крайній)*, або **Окóлиця,** — позацентровість Термін поширився у 60-ті XX ст серед соціальних та артистичних меншин, що ставили під сумнів доцентровість у громадському житті, культурі, мистецтві, літературі, були виразниками культури андеграунду Поширення М відбувалося завдяки виступам Ж Дерріди у Балтиморі (1966, університет Джонса Гопкінса), який посилався на спостереження Ф Ніцше, М Гайдеггера, Ф де Соссюра, З Фройда про кризу логоцентричних систем Його критика викривала тиск системи на власну периферію, на спроби підкорити інше, наприклад міф, ірраціональні стихії, які там перебували Такий взаємозв'язок називають екстеріорним М уможливлює розвиток філософії, письменства тощо, водночас виявляє залежність між центром і позацентровим простором, статус яких взаємозамінний, особливо в період постмодернізму Передмови, виноски, посилання, епіграфи, випадкові аналогії Ж Деррідa назвав «лімітрофним насильством» проти системи, надавав М не значення усунення її меж, а позначення тенденції її неминучого «скочування вниз» З огляду на це периферія вже не протистоїть центру, а має здатність виконувати його роль у непередбаченій ситуації

Маргінáлії *(нім Marginalien, Marginalglossen, англ. marginalia, marginal notes, side notes, франц notes marginales, manchettes, рос маргиналии, заметки на полях, лат. margo, marginis. край, межа)* — нотатки на полях книг чи рукописів, у яких тлумачилися незрозумілі слова чи фрагменти тексту, записки-коментарі, зроблені читачем у книжці, рубрикації («ліхтарик»), що виносяться за межі тексту М відомі здавен літописці, вдаючись до них, вказували на джерела записів Так, у Софійському першому літописному зведенні занотовано на берегах «А писано в Киевском» Поняття «М » запровадив С Т Колрідж (1832), Е А По застосовував його як жанр, друкуючи на сторінках американської періодики свої статті під назвою «Marginalia» (1844—49)

Маргінáльні письмéнства *(лат margo, marginis. край, межа)* — сукупність локальних сублітератур, засади яких панівний канон тлумачить як чужі або неприйнятні для певного напряму Належать до художнього андеграунду, сформованого на периферії художньої дійсності, визначальної для певної конкретно-історичної доби Об'єктивними умовами формування М п вважають процеси жанрово-стильового трансформування, зміну естетичних орієнтацій Сприятливим для таких утворень є також одночасне існування кількох шкіл, угруповань чи окремих письменників у полі несумісних чи конфліктних ідейно-естетичних інтересів, перехідні чи кризові етапи розвитку літератури, коли сукупність маргінальних художніх сценаріїв набуває форм бунтівливої контрлітератури, що конкурує з панівним напрямом, відтворюючи складну динаміку еволюції письменства М п властиві нелінійність, колажність, зумовлені спонтанним засвоєнням поширених у різних джерелах відмінних цінностей та еталонів, нездатність до цілісної структуралізації Це спричинює загострення в М п внутрішнього дискомфорту, актуалізує форми девіантного (з відхиленнями від нормативів) письма, авторам якого властиві агресивні спалахи самоствердження, захоплення радикальними тенденціями в літературі, іноді — творча пасивність, відреченість, самоізоляція М п можна розглядати як основу вірогідного нестандартного стилю, що здатний реалізуватися за сприятливих для нього умов М п схильні стати рівноправними складниками визнаної літератури, обстоювати власні канони, суголосні домінантному стилю Такий розвиток був характерний для імпресіонізму, футуризму чи сюрреалізму У постмодернізмі з притаманним йому переходом від закритого типу мистецтва до відкритого, «мозаїчного» відбувається послаблення традиційного протистояння його центру та периферії Тривалий час українське письменство, що існувало у бездержавній країні й неструктурованій культурі, перебувало у стані М п у контексті європейської та світової літератури

Маргінáльність (*лат margo, marginis край, межа*) — межове перебування людини у певній соціальній спільноті, що впливає на її психіку, спосіб життя Поняття, запроваджене у науковий обіг американським соціологом Р Парком М характеризує «культурних гібридів», що опинилися між панівною групою, яка їх не сприймає, та групою, від якої вони відокремилися, виражають суперечності й парадокси магістрального розвитку культури Проблеми М були розкриті у творах Панаса Мирного («Повія»), В Підмогильного («Місто»), В Домонтовича («Без ґрунту»), в оповіданнях та повістях Гр Тютюнника, Галини Тарасюк та ін Це явище визначає творчість пись-

менників — М Гоголя, який переживав роздвоєння свідомості між українською та російською культурою, Ф Ніцше, маркіза де Сада, Л фон Захер-Мазоха, С Маларме, В Сосюри та ін Особливої гостроти така проблема набуває на теренах структуралізму, який висвітлював особливості маргінального суб'єкта, маргінального простору, маргінального існування, що виникають у щілині між бінарними структурами, виявляють свою межову природу за будь-яких змін чи зрушень системи У децентрованому просторі постмодернізму вони зазнають модифікацій, коли процес самтожності неможливий, розглядаються в аспекті шизоаналізу Ж Дельоза та Ф Гваттарі, деконструкції Ж Дерріди, генеалогії влади М Фуко тощо За відсутності центру системи проблема М стає неактуальною Її новий стан найадекватніше відтворює ризома Для Р Барта М відповідає прагненню заперечити літературні кліше та нормативи, спрямовані на пріоритети загального над особливим, неповторно конкретним, утвердити насолоду і задоволення На думку М Фуко, аутсайдери у постмодерністському просторі не можуть бути маргіналами, тому що усунуто залежність периферії від центру

«Маргі́т» — давньогрецька сатирична поема (VII ст до н е), одна з перших пародій на героїчний епос Арістотель, який вбачав у ній зародження комедії, приписував її Гомеру Пізніше автором цього твору вважали Пігрета Галікарнаського Фабульною основою поеми є мотив про дурника Маргіта, схильного все робити навпаки він знав багато, але дуже погано, міг рахувати до п'яти, тому намагався перелічити морські хвилі, тощо Його ім'я для грека звучало як образлива лайка, натомість у поемі «достеменний» героїзм Маргіта витворює комічний ефект У фрагментах Оксірінхських папірусів збережений епізод його шлюбної ночі, написаний дактилічним гекзаметром, що чергується з притаманним глузливій народній пісні ямбічним триметром

Марині́зм (*лат marinus морський*) — морська тематика у письменстві, яка передбачає естетичне сприйняття морських краєвидів, відображення життя моряків, а також порив у незвіданий простір, жагу відкриття нового Представниками художнього М в українській літературі вважають Т Шевченка («Гамалія»), Лесю Українку (цикл «Кримські спогади», «З подорожньої книжки»), П Карманського (вірші зі збірки «Пливем по морю тьми»), О Влизька («Іронічна увертюра», «Порт», «Туман», «Рейд»), П Тичину («З кримського циклу»), Ю Яновського («Майстер корабля») та ін Приклад М із доробку Д Кременя

[ ] Так і ти сподівайся на вчора
Пий із мушлі янтарне вино
Стежка місячна, тінь Чорномора,
І перлинами всіяне дно
Так учора — солодке й солоне
А сьогодні — солоне й гірке
не замовкне У морі не втоне
Тільки серце зірветься в піке

Маріводáж (*франц marivaudage*) — манера письма, схожа на вишуканий стиль французького романіста і драматурга П К де Маріво (1688—1763), для якого були характерні елегантна образність і багатозначність У його комедіях «Сюрприз кохання», «Гра любові та випадку» відтворене насичене витонченими метафорами та алюзіями мовлення салону маркізи Деламбер, що викликало іронію Вольтера М вплинув на роман «Омани серця та розуму» К П Ж де Крейбійона-сина, а також на твори романтиків А де Мюссе, Ж Жанена, А де Віньї Термін Д Дідерота

Маріні́зм (*італ marinismo*) — стильова тенденція бароко, назва якої походить від прізвища італійського поета XVII ст Дж Маріно (поеми «Адоніс», 1623, «Визволений Антверпен», опубліковано 1956, «Побиття малюків», 1632, збірники «Ліра», «Епіталами», «Волинка», «Галерея» та ін), який заперечував художній досвід Ренесансу Термін запровадили літературознавці-позитивісти XIX ст , хоч його спорадично вживали у XVII ст , коли йшлося про поетів сейченто, які використовували декоративні та стилістичні прийоми, притаманні ліриці засновника стилю, однак про наявність школи не йдеться Особливістю М було гедоністичне світовідчуття, в якому вбачали протилежність космічній дисгармонії, пасторальні мотиви, протиставлені буденному існуванню, увага до віртуозного віршування, вишуканої тропіки, особливих алегорій, невимушеної гри словами задля витворення несподіваного семантичного ефекту тощо Поетика одивнення була зумовлена кризою логоцентричних моделей Ренесансу, які спростовував маньєризм, ставши основою М Лірика Дж Маріно відтворювала тогочасні екстравертивні настрої, у ній менше інтимних переживань, часто прихованих за певними топосами та інтертекстами Натомість домінують зовнішні події, зображувані у плинності буття, у вигляді фонтанів, джерел, потоків, увагу зосереджено на контрастах великого і малого, прекрасного і потворного Постійно використовуються образи комах та метеликів, запозичені з «Грецької антології», вродливих мавританок, циганок, а також жебрачок Схильність М до галантно-еротичних акцентів, чуттєвості була суголосна артистичній атмосфері тогочасних салонів, зокрема мадам Рамбульє, настановам прециозної літератури, забезпечила йому успіх Одним із представників М був Т Стільяні, який спочатку захоплювався Дж Маріно, а потім критикував його, зобразив як лиховісне Морське Чудовисько в поемі «Новий світ» (1617), написав низку пастишів, в яких розвінчував поета-гедоніста Центром М став Неаполь, ознаки цього стилю притаманні доробку Дж Баттісти, К Акілліні, Дж Преті, Дж Артале, П та Л Казабурі, Ф Менінні, Дж Фонтанелли, певною мірою Дж Базіле, Д Бартолі, Ф де Лемене та ін , які переосмислювали традицію петраркізму, відчували вплив гонгоризму та евфуїзму Для їхньої творчості характерна антитеза, зразком якої вони вважали лірику Ч ді Перса і Дж Лубрано Ч ді Перс нехтував віршовими експериментами, надаючи перевагу твердим формам — сонетам і канцонам, звертався до джерел петраркізму, а Дж Лубрано у збірці «Поетичні зблиски, або Вірші на священні та моральні теми» (1690), що стала підсумком доби сейченто, поєднував стилістичну шляхетність зі смисловою загадковістю, історичне світовідчуття з філософським, містичним поривом до прихованої істини, переживанням притаманного естетиці бароко взаємоперетинання протилежностей

МАРС (Майсте́рня революці́йного сло́ва) — літературне об'єднання київських письменників,

сформоване 7 листопада 1926 з «Ланки», як наполягав В Підмогильний, задля тактичних міркувань, пошуків «єдності з комуністичною пресою», уникнення погрому владою Члени угруповання (В Підмогильний, Б Антоненко-Давидович, Є Плужник, Г Косинка, Марія Галич, Т Осьмачка, Д Фальківський, Б Тенета, Г Брасюк, Я Качура, В Ярошенко, І Багряний, Д Тась, Г Косяченко, Д Борзяк) відкидали кон'юнктурну псевдолітературу, підтримували позицію ВАПЛІТЕ, прагнули послабити тиск на літературу комуністичної партії, протистояли «Плугу», ВУСППу, пізніше — Новій Генерації Це спричинило ліквідацію об'єднання у 1929 Деякі його представники були притягнуті до сфабрикованої справи СВУ, зазнали репресій у 30-ті XX ст (Г Косинка, Д Фальківський, Є Плужник, В Підмогильний, Б Тенета, Б Антоненко-Давидович та ін) Б Антоненко-Давидович упродовж двадцяти років перебував на засланні, в 1956 був реабілітований, до кінця життя (1984) залишався неблагонадійним Т Осьмачка та І Багряний померли в еміграції, Марія Галич — у Львові (1974)

Марсійя́ — траурна елегія, поширена в поезії доісламського періоду Близького та Середнього Сходу, джерелом якої були плачі над загиблими вояками Вперше як літературний жанр представлена у доробку аль-Мугальгіля (VI ст), апробована у ліриці Рудакі («Елегія на смерть Шахіда Балхі», «Елегія на смерть Мураді») мовою фарсі Традицію продовжували поети XII ст Ам'ак Бухараї та Хакані М зазвичай моноримна, чим відрізняється від месневі, має відмінний тип римування, як у ліричному відступі поеми «Шахнаме» Фірдоусі, в якому йдеться про смерть Сограба — сина Рустема, якого батько важко поранив у двобої, не знаючи, що це його дитина

Марти́рій *(грец martyros мученик)* — жанр християнської агіографії, у творах якого зображувалося життя святих, мучеників за віру, особливо поширений до Міланського едикту (313), коли християнство стало офіційною релігією Виник у II ст на підставі лаконічних протоколів допитів перших християн У візантійській писемності були поширені житія, в яких ідеалізовано життєвий шлях духовних подвижників, та твори про їхню смерть М подавали вірянам приклад достеменного геройства, здатності витримати тортури заради Ісуса Христа, пройти його страдженний шлях Збереглися листи Смірнської та Ліонської церков, писемні пам'ятки Карпа, Юстіна, Сцилітанських мучеників, Перпетуї та Аполлонія Серед мотивів М виокремлюють описи мучення подвижників, застосування елементів чуда (агіографії Маманта, Теодора Тірона та ін), розгортання аскетичних принципів у розлогих наративах (житія Євстафія Плакиди, Галактіона та Епістимії тощо) Окремі твори стали об'єднувати у збірники — мартирологи Жанр вплинув на аналогічні твори києворуської доби, зокрема на М про Бориса і Гліба («Читання про Бориса і Гліба» Нестора, анонімне «Сказання» тощо)

Мартиро́лог *(грец martyrologos, від martyros мученик і logos слово, вчення)* — збірники мартирій, поширюваних християнськими ідеологами з повчальною метою, задля тлумачення значення сакральних реліквій та закріплення принципів віри за зразками життя духовних подвижників Найдавнішим М вважається «Книга про палестинських мучеників» (перша половина IV ст) Євсевія Кесарійського, а найповнішим — православний «Мінелогій», тобто «Місячні читання», Василя Македонянина (IX ст) Популярними були й М Ієроніма Блаженного, Біди Добропорядного, Флора Ліонського Бароній за розпорядженням римського папи Григорія XIII у 1536 упорядкував та видав повний М мучеників усіх християнських країн Нині твори цього жанру використовують для переліку жертв насильства репресій В українській літературі значення М мають «Обірвані струни» (1955) Б Кравціва, «Розстріляне відродження» (1959) Ю Лавріненка, «"з порога смерті " Письменники України — жертви сталінських репресій» (1991) упорядкування О Мусієнка, «Вінницький мартиролог Книга пам'яті жертв політичних репресій на Вінниччині (20—50-ті роки XX ст)» (2002) з передмовою А Давидюка тощо

Марш *(франц marche хода)* — музичний твір з енергійним, чітким ритмом, основою якого є давня традиція ембатерія Виокремлюють урочистий, військовий, траурний М тощо До цього жанру зверталися українські поети, наприклад М Вороний, автор тексту маршової пісні «За Україну»

«Ма́са» — українське видавництво (Київ, 1927—30), яке у 1927 надрукувало збірки оповідань Г Косинки («Політика»), Я Качури («Без хліба»), поезій Г Косяченка («Віхола»), Є Плужника («Рання осінь»), Д Фальківського («Обрії»), О Лана («Отави косять», 1928), повісті С Скляренка («Тиха пристань», 1929), Л Смілянського («Машиністи», 1930) та ін «М » видала і збірку М Гоголя «Оповідання» в перекладі на сучасну українську мову (1930)

Ма́ска *(франц masque, італ maschera, від араб maskhara насмішка, маска)* — спеціальна накладка з отворами для очей, яка прикриває обличчя, зображує фантастичну істоту, людське лице чи тваринний писок, з античної доби застосовувалась учасниками обрядових дійств чи ігор, а також акторами Її використовували задля приховання певної мети, захисту, відволікання уваги, намагання викликати страх, прихилити надприродні сили За твердженням італійського етнографа П Тоскі, етимологічне значення М стосувалося душі покійника, що стала основою культу предків В основі маскування, коли, за законом співучасті, предмет, стаючи іншим, залишається собою, на думку Л Леві-Брюля, покладено мотив перевтілення Очевидно, найранішими були мисливські М Їх змінили тотемічні, померлих предків, зооморфні, антропоморфні, таємних союзів, шаманські, театральні Існують різні класифікації М Так, німецький етнограф Р Андре виокремлює культові, військові, поховальні, судові, танцювальні, театральні Російський дослідник Я Сєров наводить кілька різновидів карнавальних М діди (інерція зображення предків, своєрідних «наглядачів» за світом), нечисть (дияволи, чорти, відьми та ін), тварини, збережені від язичницької доби свята, влада (суддя, цар, солдат тощо), національні типи, історичні та літературні персонажі Маскування використовували під час похорону (ігри при мерці), весілля та молодіжних ігор М створювали ілюзію звільнення від умовностей що було особливо важливе під час календарних, родинних чи містеріальних обрядів, карнавалів М поступово виходила за межі міфу та фольклору У давньому театрі Єгипту, Індії, Греції, Японії вона вважалася зручним засобом відтворення характеру

(божеств, героїв, дідів, молодиків, рабів та ін) Іноді окреслювалися характерні символічні атрибути дійових осіб Актіон із рогами, Аргус зі ста очима, Діана з півмісяцем тощо Спочатку М виробляли із лубка, потім — зі шкіри, отвір біля рота, куди вставлявся рупор, облямовувався металом Вони були історичними для трагедій та комедій та орхестричними (містилися біля орхестри) — для танцюристів Поступово М усувалася із театрального дійства Одним із перших, за словами Цицерона, хто відмовився від неї, був актор Росцій Однак вона ще довго не втрачала свого значення (середньовічні карнавали, commedia dell'arte) Перевдягання не забезпечувало повної свободи, обмежувалося варіюванням ролей та їх значень кожного учасника певного обряду Поступово роль М виходить за межі міфу та фольклорних обрядів Так, при дворі Лоренцо Медічі її використовували як показник ренесансної естетики, що тяжіла до синтезу мистецтв, до наголошення на видовищності, використання сценічних ефектів Так відроджувалась ідея Горація про схожість поезії та малярства, малярства і риторики, обґрунтована у трактатах Л Б Альберті, Дж Н Дольчі, Дж П Ломаццо, А Філарете та ін М актуалізувала ренесансний діалогізм, втілювала принцип єдності в розмаїтті, в алегоричній формі привертала увагу до проблем ідеального монарха В Англії (XVI—XVII ст) була запроваджена палацова розважальна, «закрита» вистава, перевдягнені учасники якої співали і танцювали на тлі пишних декоративних інтер'єрів чи екстер'єрів, залучаючи до участі і глядачів у масках У «Святочному спектаклі» 1512 брав участь і король Генріх VIII У виставах використовували досвід італійських видовищ, античних діонісій, сюжети запозичали з пасторалей та міфів Відомими авторами текстів були Ф Сідні («Королева травня», 1578), Дж Піль («Скарга на Паріса», 1581), Ф Девідсон («Паріс та алмазна гора», 1595) М іноді ставала основою всього драматичного дійства («Видіння дванадцяти богинь» С Даніеля, 1604) Як окремий літературний жанр вона представлена у творчості Б Джонсона, автора до тридцяти драм, яким притаманні ускладнена символіка, різкі контрасти, відкритий фінал, розкішні костюми, складні декорації, застосування поетики бароко, що акцентувала на ефемерності буття На М позначилась і французька комедія-балет Антитетичність сценічного дійства автор поглиблював, вводячи антимаску Прийоми М ще наявні у творчості (1630—40) У Давенанта, А Тауншенда, Т Кер'ю , однак вона не зникла повністю Цю традицію переосмислювали класицисти Дж Драйден, Дж Томсон, сентименталісти Т Грей, Е Юнг У наратології М вживається для характеризування персонажа, досягнення гармонії між його фізичними особливостями та індивідуальністю Семантику маски розглядав М Бахтін, наголошуючи, що вона «пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносністю, з таким самим веселим запереченням тотожності і однозначності, із запереченням тупого збігу із самим собою, маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушенням природних меж, із висміюванням, із прізвиськом (замість імені), в масці втілено ігрове начало життя» Часто такі риси має трикстер, наприклад екзотичний оповідач (наратор) Тоні у романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М Йогансена «*Полінезієць Тоні три дні, як попав на сірчано-квасний завод, його ім'я було не Тоні, а якось інше*» Багатьма М користується героїня цього твору Едіт, постаючи у вигляді «незнайомки в чорному», «сестри-жалібниці», Марти Лорен, М -алюзії діккенсівської героїні чи інверсії казкової Попелюшки

Ма́сова комуніка́ція (*лат massa шматок, брила і communicatio зв'язок, повідомлення*) — розмаїте за тематикою, здебільшого одностороннє спілкування з читачем, слухачем, глядачем, яке охоплює широку аудиторію У М к використовують пресу, радіо, телебачення, кінематографію, формують з її допомогою громадську думку, розглядають як засіб масової інформації і пропаганди

Ма́сова літерату́ра, або **Триві́альна літерату́ра,** — широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності До М л належать жанри коміксу, трилеру, дайджесту, гіньйолі, твори бульварної, лубочної, низової, комерційної літератур, а також паралітератури, сублітератури, кітчу У текстах зазвичай поширені іміджі, кліше, стереотипи, штампи, сурогати, шоу та ін засоби ілюзіонізму До М л належать також англійський «готичний роман», французькі «чорні романи», американські еротичні романи та романи жахів, німецькі «солдатські романи» та романи-мелодрами, у яких зображуються як кримінально-детективні події, так і сексуальні, порнографічні сцени М л перебуває на маргінесах письменства, часто імітує його Іноді це поняття називає епігонство, що заповнює літературний простір, характерне, зокрема, для пошевченківського періоду, нині — заохочуване постмодернізмом Однак більшість тенденцій М л зумовлені впливом позахудожніх чинників, передусім комерційних, що нехтують художньою цінністю Набули поширення книги у м'якій обкладинці, розраховані на масового читача Вони стали річчю побутового вжитку, предметом промислового тиражування та засобом збагачення Це потребує розвитку мережі реалізації та реклами друкованої продукції Поняття «тривіальна література» запровадила в 1923 німецька дослідниця Маріанна Тальман, «М л» — американський літературознавець Д Макдональд у 1944 Близькими до цих різновидів маскульту вважають науково-популярні видання сенсаційного чи пропагандистського характеру Елементи М л наявні вже у рицарському романі XIII—XV ст («Гюон Бордоський», «Роберт-диявол», «Мелюзина», «Амадіс Галльський») з притаманними йому еротичними мотивами, викраденнями, погонями, розлуками, двобоями, чарами фей, підступами лихих королів, укладанням шлюбу Цю традицію використали письменники XVIII ст С Річардсон та Н Ретіф де ля Бретонн, якого іронічно називали «Руссо зі смітника» або «Вольтер для покоївок» Оновлення М л відбулося за доби романтизму Її герої часто ставали зразками для наслідування Так, роман «Людина, яка сміється» В Гюго спонукав до появи спокусниць на зразок леді Джозіни, прагнення бути схожим на благородного аристократа Рудольфа було зумовлене надзвичайно популярним романом «Паризькі таємниці» Е Сю, що спричинив появу низки творів бульварної літератури «Вічний жид» Е Сю, серія «Рокамболь» П дю Террайля, «Арсен Люпен» М Леблана, «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі, «Дракула» Б Сто-

укера, «Щелепи» С Спілберга, «Кінг-Конг» Д Гіллерміна тощо Попит на М л вимагав постійних її змін, тому з'являлися нові жанри («крутий детектив» Д Геммета і Р Чандлера, що трансформувався у бойовик) Інколи її твори набували національної жанрової специфіки (американські вестерни) Окремі твори, наприклад «Фантомас» П Сувестра та М Аллена, спочатку записувалися на диктофон, а потім друкувалися масовими тиражами на підставі кон'юнктурних міркувань Інколи М л впливала і на талановитих письменників В Скотта, Е А По, А Конан-Дойля, Ч Діккенса, Дж Ф Купера, О Дюма, Ф Достоєвського, І Франка, В Винниченка, В Фолкнера, Дж Р Р Толкіна та ін Українське письменство не завжди приділяло увагу розвитку й поширенню М л, цю прогалину намагаються заповнити сучасні прозаїки, як-от А Кокотюха — автор романів «Шлюбні ігрища жаб», «Повернення сентиментального гангстера», «Мама, донька, бандюган»

«Масовізм» — поява в літературі 20-х XX ст великої кількості початківців від «плуга і верстата», які апелювали до «класової свідомості», нехтуючи талантом Термін вульгарної соціології Особливого поширення така тенденція набула в середовищі «Плуга» Його керівник С Пилипенко наголошував «Масовизм — наша позитивна програма, і його ми не зречемось» Водночас він уподібнював робсількора, який написав замітку до стінгівки, до письменника, дискредитуючи таким чином художню літературу «Плуг», найчисельніша літературна організація, у 1925 об'єднував 222 представники, серед яких справжніх письменників виявилося дуже мало Не всі «плужани» поділяли настанови «М» Так, О Ведмицький вбачав у них «культурну небезпеку — спрощений підхід до літератури» М Хвильовий, класифікуючи це егалітарне явище, вказував на небезпеку «червоної просвіти», яка «близько не лежала біля мистецтва», тому обстоював альтернативну їй орієнтацію на «психологічну Європу», на іманентну літературу Тенденція «М», культивована радянськими ідеологами, позначилася на «призові ударників» у літературу, а пізніше — на «соцреалізмі»

Масо́нство (*франц frans maçon, букв · вільний каменяр*) — вільнодумство, термін, запроваджений у 1840 М Пісканових та П Пакуліним до російської літератури, але у ній не прищепився Ю Лотман вважає, що М стосується агітаційного дискурсу ранніх декабристів А Позднєєв та В Сахаров виокремлюють жанр масонських пісень та од на межі XVIII—XIX ст До масонської літератури належать переважно перекладні дидактичні тексти у вигляді діалогу, написані лише для «побратимів» — для виголошування на зібраннях каменярів (вірші М Хераскова, О Пушкіна, С Маковського, М Осоргіна), твори, призначені для «профанного» світу (проза Л Гойєра, вірші М Муравйова), псевдомасонські твори А Григор'єва, М Гумільова та ін, масонська критика І Глинки, Г Адамовича, навіть М Бахтіна Деякі мотиви М відображені у романі «Війна і мир» Л Толстого Ідей М дотримувались у різних ложах, як-от театральна група Суходільного шляхетського корпусу та «французька» ложа (1756—59) на чолі з Р Воронцовим, ложе московського розенкрейцерівського гуртка 80-х XVIII ст, яким керували М Херасков та М Новиков Ці об'єднання були згуртовані довкола ложі Обраного Михайла та Вільного товариства любителів російської словесності у Петербурзі, до якого належали М Бестужев, В Кюхельбекер, М Гнєдич, Ф Глинка, М Греч та ін До масонського руху виявляв інтерес І Котляревський Існувало також коло втаємничених молодих письменників у складі паризької ложі «Північна зоря» союзу Великого Сходу Франції (30-ті XX ст), ложа «Юпітер» у Франції (30—60-ті XX ст), до якої увійшли В Азов (псевдонім В Ашкеназі), М Бахтін, Г Адамович, В Зубов та ін М позначилося на творчості Р Бернса, А Повпа, Г-Е Лессінга, Вольтера, Й-В Гете, Й-Г Гердера, Ф Шлегеля, Стендаля, Г Гейне, Р Шерідана, С Маларме, Р Кіплінга, О Вайлда, Дж Леопарді, Марка Твена та ін

«Мастерство́ перево́да» — неперіодичне видання (Москва, з 1955) при видавництві «Современный писатель» Його редакторами були П Антокольський, С Маршак, К Чуковський, В Турганов, О Гатов та ін У розділах видання «Теорія і критика», «З творчого досвіду», «Спадщина» тощо друкувалися матеріали з теорії та практики перекладу, літературні портрети перекладачів На його сторінках вміщували фахові публікації й українських дослідників «Новий переклад "Енеїди" І Коляревського» М Пархоменка, «Чехов в українському перекладі» М Рильського, «Переклад і літературна мова» О Кундзіча, «Штрихи до портрета Максима Рильського» та «Шекспір на Україні» Г Кочура, «Перекладаючи з російської» В Коптілова та ін

Матенадара́н — державне книгосховище Вірменії, засноване у V ст (Ечміадзин, з 1939 — Єреван) Його фонди містять пам'ятки давньовірменської писемності V—XVIII ст У М зберігається до 11 тисяч манускриптів рукописи давньовірменською, арабською, перською, грузинською, грецькою, сирійською, давньослов'янською, ефіопською та ін мовами, а також пісні-айрени, архівні документи, праці давньовірменських мислителів та письменників Корюна, Єзника Кохбаці, Давида Анахта, Павстоса Бузанда, Агатангелоса, Маштоца Мащроца, Єгіше, Лазара Парпеці, Мовсеса Хоренаці, Себеоса, Ананія Ширакаці, Гевонда, Григора Татеваці та ін Особливо цінною є творча спадщина Григора Нарекаці, Нерсеса Шноралі, Вардана Айгекці, Фріка, Ованеса Єрнзнкаці, Костянтина Єрнзнкаці, Ованеса Тлкуранці, Мкртича Нагаша, Хачатура Кечареці, Нагаша Овнатана, Саят-Нови Зберігаються в М і до ста рукописів культових та народних пісень, записаних давньовірменським нотописом, так званими хазами Нині книгосховище має ім'я Маштоца Мащроца

«Матеріа́ли до украї́нсько-ру́ської етноло́гії» — неперіодичні збірники (Львів, 1899—1929) Етнографічної комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка за редакцією Ф Вовка, І Франка, В Гнатюка, Ф Колесси Авторський колектив утворювали В Петров, Віра Білецька, І Єрофеїв та ін На сторінках видання друкували матеріали з етнології та фольклору, в окремих випусках розглядали гаївки (1909, Т 12), мелодії українських пісень з Поділля та Холмщини (1916, Т 16), у п'яти частинах друкувався збірник «Гуцульщина» (1899, Ч 1, Т 2, 1901, Ч 2, Т 4, 1902, Ч 3, Т 5, 1904, Ч 4, Т 7, 1908, Ч 5, Т 10) В Шухевича Останній випуск (Т 21—22) присвячений творчості В Гнатюка

«Матеріа́ли до жите́пису О́сипа Ю́рія Горди́нського-Федько́вича» — збірник (Львів, 1910), упоряд-

кований О Маковеєм, який написав передмову до нього Видання складається з шести розділів «Переписка Федьковича», «Документи і спомини про Федьковича», «Недруковані письма Федьковича і варіанти», «Поезії, повістки і варіанти», «Руський лірник (побожні пісні для руського народу)», «З астрологічних праць Федьковича»

«Ма́ти» — літературний збірник (Київ, 1896) в упорядкуванні видавця Ол Тишка (псевдонім О Тулуба), в якому вміщені твори українських письменників (Т Шевченка, І Манжури, М Старицького, Ольги Косач-Кривинюк, О Тулуба), присвячені матері

Ма́тиця (*серб матица матка, цариця бджіл*) — назва слов'янських товариств (XIX ст), що виникли на хвилі національних культурно-просвітницьких рухів антитурецького, антинімецького, антиавстрійського спрямування, обстоювали право кожної нації на існування, закладали підвалини національних відроджень Пріоритетним вважали вивчення етнології, фольклору та художньої літератури, розвиток слов'янських культур Найдавнішою була сербська М , заснована *Й* Хаджичем у Пешті (*1826*), переміщена в 1864 у Новий Сад (Воєводина) Нині це — культурно-освітній центр з чотирма відділами (письменство, наука, рукописи, мистецтвознавство) За її сприяння виходив журнал «Летопис» (з 1824), «Зборник за друштвене науке» (з 1950), «Зборник з історії» (з 1970) У 1831 чеські будителі, передусім Ф Палацький, сформували М при Чеському національному музеї, видавали часописи «Журнал чеського музею» (з 1831), «Журнал музею Королівства Чеського» (1855—21), «Журнал національного музею» (з 1924) Це об'єднання діяло до 1949, нині його традиції продовжує Товариство друзів Національного музею у Празі Представники іллірізму заснували в 1842 хорватську М (з 1850 — товариство) Філолог Я Смолер у 1847 заклав у Будишині підвалини серболужицької М , яка займалася виданням підручників рідною мовою, «Журналу Матиці сербської» Заборонена німецькими фашистами у 1937, вона поновила свою діяльність у 1945, а в 1951 увійшла до складу Інституту лужицького народознавства Відома також моравська М (Брно, з 1852), що виокремилася з «Товариства Св Кирила та Мефодія» Її друкованими органами були «Журнал Матиці моравської», «Збірник Матиці моравської» (з 1956) З 1863 діяла словацька М (місто Турчанські-Светі-Мартіні), при якій друкували журнал «Літопис Матиці словацької» (1863—75), діяв музей Після заборони діяльності з боку австрійської влади вона відновила її в 1919 у Братиславі, розгорнула структури Інституту книгознавства, у фондах яких зберігаються словацькі рукописи XV—XX ст За взірцями слов'янських М була утворена й Галицько-руська матиця (1848)

Ма́тла — початковий бейт (двовірш) касиди або ґазелі, в якому римуються два верси (мисра) М містить викінчену думку, задаючи тему наступним строфам, тому її особливо ґрунтовно опрацьовує поет, аби читач зосередив увагу на свіжій думці, шляхетному мовленні, виразній мелодійності Вміння автора добирати художні слова так, що іноді вони перетворюються на афоризм, застосовувати вишукану лексику та неординарні формули реалізується у фігурі гусн-і-матла, тобто «краса матли»

Матро́нім (*лат mater мати і onyma ім'я*) — прізвище чи псевдонім людини, утворений від імені матері чи когось із предків по материнській лінії, наприклад літературознавець П Одарченко

«Махабхара́та» (*санскр «повідь про великих Тогарата»*) — давньоіндійський епос, складений на основі усних легенд та переказів північно-західної Індії другої половини II тисячоліття до н е У первинному варіанті пам'ятки налічували 25 тисяч віршових рядків (шлок), його постійно доповнювали жерці-брахмани відповідно до культових потреб З XII—IV ст до н е має кілька редакцій (остання датована VII ст н е), тому, за спостереженням німецького вченого XIX ст Ф Боппа, містить суперечливі тексти Нині пам'ятка сягає понад 100 тисяч шлок, складається з вісімнадцяти рівних за обсягом книг, кількох вставних епічних нарацій, пов'язаних із композицією твору, інтерпретацій народних розповідей, як-от «Оповідь про Раму», «Повість про Шакунталу», «Повість про Матсья», «Повість про царя Шиву», «Повість про Савітрі», «Переказ про Налу», філософська поема «Бхагаватгіта» тощо На думку О Білецького, «більшої епічної поеми, либонь, немає в світі» Гіпотетичним автором вважають В'ясу, від імені якого ведеться оповідь Дослідники припускають, що «М » спочатку існувала в усній формі мовою пракриті, потім була записана на санскриті Поема привертає увагу яскравою образною системою, чіткою будовою поетичних фраз, висвітлює війну двох родів (пандавів та кауравів) за панування над Гастінапурою (сучасне місто Делі) Твір є джерелом літератур Індії, Індонезії, Малайї, Бірми, Цейлона, що засвідчили, зокрема, письменники Калідаса, Бгаса, Магга, Бгараві, Ашвагоші та ін У європейському письменстві про пам'ятку стало відомо з кінця XVIII ст , коли у 1785 англійський сходознавець Ч Вілкінс переклав «Бхагаваттіту» Вже до 1948 існував повний її переклад англійською мовою У 1950—62 з'явився переклад російською мовою двох книг із вісімнадцяти В Україні науковий та літературний інтерес до поеми одним із перших виявили І Франко, який переклав окремі її частини («Ману і потоп світу», «Сунд і Упасунд», «Сакунтала», «Смерть Гідімба»), Леся Українка, яка, очевидно, під впливом М Драгоманова, написала переказ змісту сьомого та одинадцятого розділів «Бгагаватгіти», відомі вже в російському варіанті з «Нарисів історії поезії давніх індусів» Ф Деларю — поета, викладача Київського університету Св Володимира Наукове вивчення «М » започаткував Х Лассен, його досвід поглибили С Соренсен, Е Гопкінс, Г Блер, Л Шредер, О Баранников, М Калинович, О Білецький, І Серебряков та ін Вагомий внесок в осмислення «М » належить українському індологу П Ріттеру, який у 1916 видав підручник із санскриту, переклав чимало фрагментів пам'ятки Важливим кроком у вивченні поеми було критичне її видання, здійснене В Сукттанкаром в Інституті сходознавчих досліджень (Пуна, Індія)

«Махава́сту» — давньоіндійська історико-релігійна пам'ятка буддійської писемності, написана гібридним санскритом (прибл І ст н е), близька за композицією до брахманістських пуран Прозовий твір із віршовими вставками, за жанром — агіографія, висвітлює різні перевтілення Будди, його дивовижні духовні подвиги, містить елементи джатакі й авадани

Маши́на бажа́ння — самодостатня спонтанна творчість технічної людини, яка конструює свої бажання, змінює довкілля згідно з певною ідеологією, основне поняття концепції шизоаналізу, перенесене в літературознавство Ж Дельоз («Логіка сенсу», 1969) зауважив, що традиційне світосприйняття розуміє конкретну індивідуальність як зумовлену абсолютною Індивідуальністю, «вищим Его» Така позиція, на думку дослідника, «безпідставна», застосовується для виправдання персоніфікованого Бога в багатьох віровченнях, імперсонального Абсолюту, класичного логоцентризму, соціуму в політико-ідеологічних концепціях Практикована постмодерністами відмова від зовнішньої причиновості дає змогу перевести увагу аналітичної свідомості на самовільну, автохтонну самоорганізацію Я, що не пояснюється жодною метою, крім стану доіндивідуальної суб'єктивності Ж Дельоз та Ф Гваттарі вбачали у формуванні конкретних конфігурацій соціальних чи літературних утворень динаміку нелінійних структур, що унеможливлювала традиційний бінаризм Творчі можливості М б здійснюються в потоках сингулярностей, нерівноважних станів, які формують соціальні середовища На відміну від звичайної машини вони «працюють лише у зіпсованому вигляді», як і тісно пов'язані з ними соціальні машини, що мають сталі структури, а не характеризуються перманентною креативністю Співвідношення між ними відбувається на мікро- і макрорівнях Ж Дельоз та Ф Гваттарі вдаються до відповідних понять молекулярності (М б визначена через «хаос імпульсів») та молярності (соціальна машина, яка приборкує «хаос імпульсів») У перманентних миттєвих (алеаторних) подіях виражене нестабільне буття «молекулярного рівня» суб'єктивності — «світ спалахів, ротацій, вібрацій», коли детериторіалізований простір виповнюється «потоками вислизання», знаками бажання, що нічого не означають, вільної гри Виникнення соціальної машини називається дисфункцією М б, а вона, у свою чергу, розглядається як плато динаміки нелінійних структур, джерелами якої є парадоксальні суперечності та кризи Найважливішою характеристикою М б вважається світ, в якому все можливо, в якому панує шизофренічний досвід, відмінний від клінічного Родина, держава, письменство тощо тлумачаться як «псевдоструктури», бо у них нібито домінує принцип авторитарності (антиЕдип) Пафос шизоаналізу полягає у вивільненні несвідомого від будь-яких обмежень, спонукає його до повної свободи

Маши́нне мисте́цтво — ідея поєднання художньої і технічної творчості, поширена в авангардизмі, яку ініціювали схильні до антипсихологізму футуристи Вони не приховували свого захоплення технікою, прагнули до «зрощення» індивіда з машиною Програма М м була втілена в кінетичному мистецтві, полягала в технічному моделюванні творів задля найповнішого відтворення в них темпоритмів життя, еволюціонувала від машини-натурниці Т Марінетті до «Портрета машини» Ж Тінгелі (1965) Інший різновид цієї концепції відображений у поп-арті, власне дослідах театральної режисури Р Раушенберга та геппенінгах В Вітмена, у яких «гра людини з машиною» відбувається за допомогою спеціального технічного пристрою, залученого до спектаклю, «творить» предмети, які актори використовують як реквізит. Новий етап еволюції М м пов'язаний із розвитком комп'ютерної техніки, на основі якої «конструюється» мистецтво, створене машиною Цю тенденцію супроводжує вимога звільнити літературу від особистості письменника, теза «смерті автора»

«Мая́к» — «учено-літературний журнал» (Петербург, 1840—45), видання цензора П Корсакова та корабельного інженера С Бурачка (з 1844 — лише С Бурачка) На його сторінках з'являлися художні твори Місячник відомий різкими критичними виступами проти поезії О Пушкіна, М Лермонтова, статей В Бєлінського, що викликало протест з боку російської критики (В Бєлінського, О Герцена, А Григор'єва) У журналі послідовно друкували твори українських письменників Т Шевченка (поема «Безталанный», уривок з драми «Никита Гайдай»), О Корсуна (вірші «Рідна сторона», «Могила», «Кохання», «До Шевченка»), Г Квітки-Основ'яненка (оповідання «Перекотиполе», «Купований розум»), окремі твори П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, О Афанасьєва-Чужбинського (уривок «Бувальщина» із щоденника), статті А Метлинського, І Срезневського, позитивну рецензію П Корсакова (1940, № 6) на вихід збірки «Кобзар» Т Шевченка, рецензії К Сементовського на трагедію «Переяславська ніч» М Костомарова й «Гайдамаки» Т Шевченка, М Тихорського — на альманахи «Молодикъ» і «Сніп»

«Мая́к» — щотижнева газета (Київ, 1912—14) за редакцією видавця З Шевченка На її сторінках, крім публіцистичних та хронікальних матеріалів, з'являлися поезії П Чупринки, П Тичини, О Слісаренка, М Годованця, проза К Поліщука, А Кащенка, Любові Яновської, Г Якименка та ін, фольклорні твори, переклади, зокрема з польського письменства Таку саму назву мав заснований в Одесі альманах Одеської організації СПУ (1959), що замінив альманах «Літературна Одеса» Обов'язки редактора виконував Є Бандуренко До авторського колективу видання належали І Мавроді, В Домрін, Є Бандуренко, В Гетьман, В Мороз, І Рядченко, С Стриженюк, І Гайдаєнко У ньому були надруковані спогади Ю Сагайдака «Довженко в Каховці»

«Мая́к» — обласне книжково-газетне видавництво, засноване в Одесі (1945), з 1964 — республіканське Серед його друкованої продукції з'явилися поетичні збірки Є Бандуренка, В Гетьмана, Г В'язовського тощо Крім українських та російських книжок, «М» з 1992 публікує книги болгарською, гагаузькою мовами, на івриті

Меа́ндр (*від назви річки Меандр, нині — Великий Мендерес у Малій Азії*) — вигин водного річища, також тип геометричного орнаменту у вигляді безкінечної ламаної лінії із закрутами За аналогією так називається строфа зі схемою римування *abbaab* У віршовому творі таких строф може бути одна або кілька М найбільш поширений у польській поезії, зокрема у творах Ф Фаленського, А Новачинського, З Тирського та ін За принципом М побудований жанр усної народної творчості — безконечник

Меда́нська гру́па (*франц Groupe de Medan*) — група французьких письменників (Е Золя, Г де Мопассан, Ж К Гюісман, П Алексіс, Е Гонкур, А Сеар, Л Еннік, А Доде, Ф Шарпантьє та близькі до них Ж Валлес і П Боборикін), організована довкола збірника «Меданські вечори» (1880), присвяченого худож-

ній інтерпретації подій франко-прусської війни. Вони обстоювали натуралізм, ототожнювали суспільне життя з біологічними процесами, людину розглядали передусім як фізіологічну істоту, однак висвітлювали й конфлікти між різними соціальними станами.

Медита́ція *(лат. meditatio: роздум)* — різновид феноменологічного метажанру, жанр ліричної поезії, в якому автор у стані глибокої зосередженості, врівноваженості й відстороненості розмірковує над онтологічними, екзистенційними проблемами, схильний до філософських узагальнень, до натурфілософських, етичних, соціальних акцентів. М. притаманне виявлення авторської свідомості через образ суб'єктивованого ліричного героя, який перебуває у полі драматизованих опозицій (людина і громада, людина й інша людина, особистість, людина і світ), що позначаються на долі поета. Твори цього жанру розробляли в християнській традиції. Литовська дослідниця В. Дауйотіте-Пакерене вважає, що, на відміну від філософської лірики, зорієнтованої на художнє пізнання істини, М. зосереджена на художньому аналізі душі, співвіднесеної з довкіллям, тому в таких творах домінують інтонації-роздуми, інтроверсії, крізь призму яких висвітлюються духовні категорії, фіксується потік свідомості, як у ліриці В. Стуса:

Нехай горить вогонь. Нехай горить.
Хай почекає час, аби в безчассі
я вдруге міг постати [...].

В. Мовчанюк на прикладі поезій Т. Шевченка тлумачить поняття «М.» як значно ширше, наділене жанрово-стильовими особливостями, а не жанрово-тематичними, притаманними філософській ліриці. Прийоми М. запозичені з практики вед, буддизму, християнства тощо, поширювались у східній ліриці, у релігійній творчості Григорія Богослова, Григорія Назіанзина, в літературному просторі бароко (лірика А. Гріфіуса). Відомі канонічні поезії містика Х. де ла Круса (XVI ст.), написані в період контрреформації. У XVIII ст. М. опинилася на маргінесах літературного процесу. Лише завдяки поемам «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть та безсмертя» Е. Юнга та «Елегії, написаної на сільському кладовищі» Т. Грея вона набула ознак жанру, усунувши з поетичного простору оду. М. розробляли романтики: тему загадковості долі людини розкрито у ліриці А. Ламартіна («Поетичні медитації», «Нові поетичні медитації»), важливі філософські та соціальні проблеми висвітлені в окремих віршах О. Пушкіна, Є. Баратинського, М. Лермонтова, О. Фета, Ф. Тютчева, в доробку символістів (О. Блок), в поезії Р.-М. Рільке («Дуїнські елегії»), Т. С. Еліота («Чотири квартети») тощо. Типологічні ознаки М. виявляються в жанрах елегії, стансів, мініатюри, поезії в прозі тощо. М. спостерігають у ліриці Лазаря Барановича, Григорія Сковороди, поетів-романтиків, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка, М. Вороного, П. Тичини, М. Рильського, М. Зерова, Є. Плужника, В. Свідзинського, М. Бажана, Л. Первомайського, Б.-І. Антонича, В. Мисика, Ліни Костенко, Л. Талалая, П. Мовчана та ін. Приклад М. з доробку І. Калинця:

підстереже нас
визволення мови
від несподіванки
онімієм
задля цієї краплі води
задля цієї краплі вина
задля цієї краплі крові
ми так довго мовчали
задля цієї
невимовної мови

Медіа́на *(лат. mediana: середня)* — велика цезура з постійним місцем у багатоскладових версах (гекзаметр, александрійський вірш, силабічний тринадцятискладник тощо), яка розмежовує їх на два рівних півверси:

Сніг передчасно розстав, // і поля зачорніли з-під снігу [...]
(М. Рильський);

Високий, рівний степ. // Зелений ряд могил [...]
(М. Зеров);

Доборолась Україна //
До самого краю [...] (Т. Шевченко).

М. відрізняється від малої цезури чи словоподілу, тобто короткої паузи, що виникає під час читання кожного слова.

Медіа́тор *(лат. mediator: посередник)* — персонаж (актор), який впливає на медіацію, встановлюючи співвідношення між зав'язкою та фіналом міфічного чи епічного твору. М. здебільшого протистоїть антагоністу, хоч може діяти і разом з ним.

Медіа́ція *(лат. mediatio: посередництво)* — розвиток сюжетної лінії, на який впливає медіатор; інтертекстуальна трансформація двох поєднаних ситуацій або сукупності протилежних ситуацій в оповідному просторі.

Медієві́стика (*лат. medium aevum: середній вік*) — розділ літературознавства, який вивчає розвиток літератури від середньовіччя до XVIII ст. Відомі сучасні медієвісти в Україні — Вікторія Колосова, В. Крекотень, О. Мишанич, М. Сулима, Ю. Пелешенко, Л. Ушкалов, Ю. Ісіченко та ін. М. займаються також письменники, зокрема Вал. Шевчук — автор двотомної «Музи роксоланської» (2004, 2005).

Межигі́рський літо́пис — умовна назва пам'ятки української історіографії XVII ст., створеної між 1690—1707 в Межигірському монастирі. Очевидно, її автором був І. Кощаковський. М. л. входить до складу «Літописців Волині і України», у ньому йдеться про події 1393—1620, що відбувалися на Київщині, Волині та Полтавщині, висвітлюється історія козацтва. Уперше текст надрукували у «Сборнике летописей, относящихся к истории Южной и Западной России» (К., 1888). Його вивчали А. Петрушевич, В. Іконников, П. Клепатський, Ю. Мицик та ін. Існує однойменний монастирський літопис (41 оповідання), що охоплює часовий проміжок 1608—1700, присвячений чернечому життю та почасти побуту Запорозької Січі.

Мезові́рш, або **Мезости́х** *(грец. mesos: середній, серединний, лат. versus: лінія, риска, рядок вірша, грец. stichos: віршовий рядок)*, — різновид акровірша, у якому в літерах середини рядка приховане певне ім'я або значення, що прочитується згори вниз або знизу вгору між рядками чи у межах верса. Наприклад, у вірші «Валентина» Е. А. По закодоване ім'я та прізвище адресата (Френсіс Сарджент Осгуд). Вважається, що одним з перших звернувся до М. прихильник зорової поезії Оптаціан (IV ст.). Ця від-

кісна форма у новітній українській поезії представлена у доробку В Саміленка

[ ] Щоб зараз же тебе пізнав *люд! Мила*
І гарна ти, що й кращої нема,
І між *людьми ла*скавіша всіма,
Нехай же буду я твоїм поетом

Я з Музою — зберем ми сили всі,
І впевним *люд ми ла*гідним сонетом,
Що вміє віддавати честь красі!

Поет, зашифровуючи ім'я *Людмила* в цитованому уривку сонета «Коли б твоєї вроди не хвалила », виходив із віршової традиції, що вже склалася в Україні за барокової доби, насамперед у курйозних віршах Так, у трактаті «Сад поетичний» Митрофана Довгалевського наведені М латиною Звертався до цієї форми й Іван (Йов) Величковський, назвавши її преєкаємим віршем

МногАя Із СУщих Созда сеі твоРенІА
ДаДІм ХеРувИмСькую ТОму пісньхВАлення
МАю миру дати Радость І Соділовати слАдость

Виокремлені літери утворюють слова МАРІА ДІВА МАРІА та ІСУС ХРИСТОС

Мезо́да *(грец mesos середній, серединний)* — фраза між строфою та антистрофою, відмінна за віршовим розміром, використовувалася у хорових партіях грецької трагедії

Мезо́нім *(грец mesos середній, серединний і onyma ім'я)* — слово, що за семантикою перебуває між двома антонімами всі — *дехто* — ніхто, широкий — *широкуватий* — *вузькуватий* — вузький, білий — *сірий* — чорний тощо

Мейо́зис *(грец meiosis зменшення)* — троп, який полягає у применшенні важливості прояву певної ознаки, явища, перебігу подій, кількості предметів Вживається з метою уникнення завищених оцінок (*нічого собі, гріх скаржитися* замість *добре*), акцентування скромності мовця при вживанні демінутивів, характерного для фольклору, прози Марка Вовчка, А Тесленка, виразного самоприниження, поширеного в середньовічній літературі («*Я, негідний звести очі на Вас*» тощо), як пом'якшення категоричної оцінки за допомогою евфемізму або прихованої іронії І Качуровський не розрізняє літоту і М, вважає його різновидом гіперболи З таким припущенням не погоджується В Святовець («Поетичний синтаксис Стилістичні фігури», 2004), наголошуючи на суперечливому тлумаченні терміна у сучасному літературознавстві На його думку, М слід вважати широковживаною стилістичною фігурою, що займає середнє місце між гіперболою та літотою при увиразненні скромності, поміркованості мовця

Мейстерзі́нгер *(нім Meistersinger майстер співу)* — середньовічний німецький поет і співак (XV—XVI ст), носій міської культури, передусім на півдні Німеччини Відомою була Нюрнберзька співоча корпорація, до якої належали Г Фольц (прибл 1450—1515), Г Сакс (1494—1576) Відповідні школи з'явилися також в Австрії та Богемії Першим М вважається Конрад із Вюрцбурга (1225 — прибл 1287), автор поеми «Цісар Оттон із бородою», яку в 1915 переклав І Франко І Качуровський вважає цього німецького поета пізнім мінезингером, перекладав його на вірш «Де на рожу опадає »

Де на рожу опадає,
Хоч безвонний, дощ роси,
Любо й гоже вислизає
Із бутона чар краси,
Там сідати хочеться пташкам
Й голосисто заспівати,
Бо врочисто й гарно там [ ]

М спирався на заперечуваний досвід мінезингерів, поняття називало спочатку учасника «співочих братств», які існували при церквах Перше таке угруповання сформував Г Фрауенлоб (прибл 1250—1318) із Майсена Пізніше М об'єднувалися в цехові ремісничі корпорації із суворою ієрархією Новоприбулого називали учнем За пробну пісню він отримував перше звання — друг, за виконання чужих пісень — співак, того, хто був здатен до власних текстів застосовувати відомі мелодії, вважали поетом, а того, хто писав свій твір із власною мелодією, — майстром Діяльність М строго регламентувалася корпорацією визначалися тематика, строфіка, ритміка віршових творів, що складалися зазвичай із трьох строф, кожна з яких обов'язково мала заспів та два однакові ходи й виходи Строфу з мелодією називали Ton, мелодію — Weise У репертуарі використовувались лише біблійні та дидактичні мотиви. Порушення правил (табулятури) вважалося неприпустимим як щодо манери виконання пісень, так і в стосунках між М належними до одного цеху Р Вагнер в опері «Нюрнберзькі мейстерзингери» відтворив атмосферу змагань тогочасних поетів Школи почали занепадати у другій половині XVI ст , коли з'явилися любовні пісні, фастнахтшпілі, але за інерцією проіснували до XIX ст Остання з них закрилася в 1875 у Меммінгені

Мелі́чна пое́зія, або **Ме́ліка** *(грец melos пісня)*, — давньогрецька пісенна поезія, яка виконувалася під акомпанемент ліри, супроводжувалася танцями, характеризувалася комбінуванням віршових розмірів та жанрів — епіталам, гіменеїв, заплачок (френів), гіпорхем (танцювальних пісень), парфеній, просодій, гімнів тощо Період її розквіту припадає на VI—V ст до н е Розрізняли хорову М п , породжену культовими дійствами (Піндар), та сольну, або монодійну, що стосувалась особистого життя людини (Сапфо, Анакреонт) Платон зауважував, що «мелос складається з трьох частин, власне слова, гармонії та ритму» Поет не лише писав текст, а й подавав до нього музику, шукав відповідний танець Відомими авторами М п були лесбосець Терпандр (друга половина VII ст), який жив у Спарті, виконував сольні номи (релігійні піснеспіви) у супроводі кіфари, аркадієць Клон, житель Фів, творець авлодичних номів під акомпанемент флейти, критянин Фалес, який, живучи у Спарті, ввів нові розміри в гіпорхеми та пірриху (танцювальна пісня на честь бога війни Ареса), відомий у палаці афінського тирана Гіпарха арголідець Лас — автор першого керівництва з музики, який після Аріона розвинув дифірамб, збагатив його звуковими ефектами, так званими ласісматами Їхню поетичну спадщину, крім одного фрагмента твору Терпандра, втрачено Краще збереглися зразки хорової М п (Алкман, Стесіхор, Симонід Кеоський та ін), використовуваної під час урочистостей З другої половини VI ст мелічні поети починають прославляти не лише богів, а й людей, запровадивши енкомії (Івік) та епінікії (Піндар), присвячені переможцям спортивних змагань

Мелодекламáція *(грец melos· пісня і лат. declamatio вправа в ораторському мистецтві)* — читання віршів та прозових творів (уривків) під музичний супровід

Мелóди *(грец melodoi)* — візантійські релігійні пісні, назва яких походить від імені їх автора Романа Мелода, або Солодкоспівця (VI ст)

Мелóдика вíрша *(грец melōdikos співучий і versus лінія, риска, рядок вірша)* — вияв версифікаційної інтонації, співвідношення музичних і словесних елементів у поезії, гармонійна модуляція тону голосу в поетичному мовленні (зниження — підвищення), що розгортається в річищі інтонаційно-синтаксичної організації вірша М в охоплює поняття мелодії, мотиву як складника мелодії, аналогічного стопі (О Долржанський), поліфонії, гармонії, евфонії, ономатопеї тощо Такі зміни використовуються для характеристики й протиставлення окремих складів (музичне складоакцентування), слів (музичне словоакцентування), типів речень і логічного членування окремих слів і синтагм М в має більше виражальних можливостей у танічних мовах (китайська, в'єтнамська та ін), ніж в акцентних Німецький фонетист Е Зіверс (XIX ст) спостеріг, що будь-який вірш може бути створений у межах єдиної авторської мелодики Він запропонував використовувати метод масових реакцій, за допомогою якого виявляють інтонацію, зафіксовану більшістю реципієнтів Пізніше його концепцію критикували А Геслер та С Бернштейн Б Ейхенбаум, спираючись на тип інтонування вірша, зумовлений метричною, синтаксичною, семантичною організацією і незалежний від конкретного втілення, виявив три його типи — декламативний, наспівний і говірний, з'ясував, що наспівний вірш — найпоширеніший у поетичному мовленні На його думку, існують два прийоми «мелодизації», що можуть поєднуватися «використання певних вибраних інтонацій та їх сполук» і «побудова періодів на підставі синтаксичного паралелізму» Такої позиції дотримувався і М Гаспаров, який виявив два різновиди М в у віршуванні, назвав їх мікромелодикою та макромелодикою, вказавши на те, що при членуванні верса (рядок, двоверс, чотириверс тощо) на його середині голос зазвичай підвищується, а наприкінці — знижується Так само в середині віршового рядка на слабонаголошених стопах голос підвищується, на сильнонаголошених — знижується Збіжність і незбіжність такої інтонації з інтонаційним рухом синтаксису витворює складний мелодійний малюнок віршового мовлення Така тенденція розвивається завдяки різним типам речень (питальні, спонукальні, розповідні) або використанню періодів, паралелізмів, антитез, повторів тощо В Жирмунський порушував проблему М в з позиції не системи інтонації, а манери інтонування, що залежить від «художньо-психологічного завдання, здійснюваного в єдності прийомів стилю» В Холшевніков переглянув погляди обох дослідників, дійшовши висновку про існування лише наспівного та говірного віршів Проблемам М в надавалося менше уваги, ніж ритміці, що засвідчує тактометрична теорія О Квятковського, яку коригували Л Златоустова, В Панов, Є Софронова В Васіна-Гросман розглядала віршові мелодії, порівнюючи їх із музичними ладогармонійними особливостями Сучасні мелодекламації підтверджують такі спостереження на прикладах збіжності квадратних мелодійних структур із ритмоструктурами чотиристопного ямба чи хорея У поетичній практиці відомі приклади, коли мовні інтонації переходили в музичні, і навпаки, що підтверджували барди, трубадури, кобзарі, акини Гармонійне поєднання музики мовленнєвих інтонацій характерне для кларнетизму Хоча М в є одним із компонентів інтонації, їх не слід ототожнювати, адже у мовленні вона відмінна від музичної мелодії, не має чітко регламентованого темпу, характеризується висотою звучання голосних звуків, співвідношенням та послідовністю цієї висоти, протяжністю або стислістю вимовляння, паузами, застосуванням емфатичних наголосів Мовленнєві тони зазвичай позбавлені тональної визначеності, натомість музичні фіксовані на строго визначеній висоті У мовленні також немає визначеної тяглості, притаманної музиці

Мелодрáма *(грец melos пісня і drāma дія)* — сценічний жанр, близький до опери, поширений в Італії та Франції XVII—XVIII ст, з середини XVIII ст драматичний твір, в якому діалоги та монологи дійових осіб супроводила музика Зразком М того часу був «Пігмаліон» Ж Ж Руссо (1770, музика О Куаньє), автор обґрунтовував цей жанр у «Листі панові Бернею про музику [ ]» З 1797 термін «М» набув антикласицистичного змісту Першим композитором М вважають чеха І А Бенду — автора дуодрам, тобто музичних п'єс на дві дійові особи «Аріадна на Наксосі» (1774), «Медея» (1775), «Пігмаліон» (за Ж Ж Руссо) Його починання розвинули Р Шуман, Ф Ліст, А Аренський, З Фібіх, Л Челенський, В Неєдли та ін композитори У XIX ст М називали антитетичний трагікомедії, закорінений у міщанській драмі та готичному романі різновид літературної п'єси з відвертою, розрахованою на «наївного глядача» морально-дидактичною настановою, гострою інтригою, напруженим конфліктом із багатьма ускладненими сюжетними вузлами (вбивства, отруєння, пожежі тощо), гіперболізованим зображенням пристрастей (сльозливість) закоханого героя та цнотливої героїні з ледь окресленими психологічними характеристиками, різким протиставленням на добрих і лихих персонажів, доброчинців й авантюристів, позірним моралізаторством, ефектною розв'язкою, як у драмі «Прозерпіна» (1798) Й -В Гете Особливої популярності М набула під час французької революції 1789—94, розрахована на рецепцію невибагливої публіки багатоактна «історична комедія» «Монастирські жертви» (1791) Ж Монвеля, «Злочинна мати, або Другий Тартюф» (1792) П О Бомарше Пригнічені чесноти, базовані на ідеях руссоїзму, були протиставлені розпусті та підступності цивілізованого світу, що позначилося на доробку Г де Піксерекура — «короля бульварів», «Шекспіра мелодрами», автора понад 100 п'єс та їх теоретика у драмах «Віктор, або Дитя лісу», «Селіна, або Дитя таємниці», «Христофор Колумб», а також у творах «Германштадський ліс, або Оманлива дружина», «Сорока-злодійка, або Служниця із Пальє» Л Ш Keньє Нові акценти у М з'явились у 20-ті — 40-ві XIX ст, коли бурхливі конфлікти романтизованого драматичного дійства стали завершуватися happy end'ом «Тридцять літ, або Життя гравця» (1827), «Ламмермурська наречена» (1828) В Дюканжа, «Рибалка Гаспардо» (1837), «Пастух Лазар» (1840) Ж Бошард, «Робітник» (1840) М Ф Сульє, «Два слюсарі» (1841), «Паризький ганчірник» (1847)

Ж Пія Особливості М позначилися на творчості В Гюго («Марія Тюдор», «Рюі Блаз»), О Дюма-батька («Річард Дарлінгтон», «Антоні», «Нельська вежа»), а також вікторіанців В Філіппа, Дж Сімса, на доробку Ш О Кейсі («Юнона і Пава»), А Міллера («Про гріхопадіння»), на практиці мюзиклів, як-от «Вестсайдська історія» (1957) за текстом А Лоуренса, музикою Л Бернстайна У Росії жанр М поширився завдяки Є Фоміну (музика) та Я Княжніну (автор тексту «Орфей», 1792) Однак у Російській імперії на твори вплинули монархічні тенденції п'єси М Кукольника («Рука Всевишнього врятувала батьківщину», «Князь Михайло Снопін-Шуйський», «Роксолана», «Іван Рябов — рибалка архангелогородський», «Князь Даниїл Холмський»), твори Р Зотова — автора понад 100 нині не відомих драм, М Полєвого та ін , які сприяли формуванню творчості О Островського («Бідність не порок», «Ліс», «Пізня любов», «Без вини винні») В українській драматургії М вивчали П Хропко («Українська драматургія першої половини XIX ст », 1972), В Іващків («Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст », 1990) та ін Твори цього жанру набули побутово-етнографічних ознак «Чорноморський побит на Кубані» Я Кухаренка, «Купала на Івана» С Писаревського, «Любка, або Сватання в с Рихмах» П Котлярова, «Підгоряни» І Гушалевича, «Гнат Приблуда» С Воробкевича, «Помста, або Загублена доля» О Суходольського, «Нещасне кохання» Л Манька, «Загублений рай», «Кохайтеся, чорнобриві » та ін І Тобочного, «Повернувся з Сибіру», «Олена», «Жертви (В підвалі)» та ін Любові Яновської, «Катерина Чайківна» Надії Кибальчич, «На громадській роботі» А Яворенка Ці п'єси висвітлені в дисертації «Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX — початку XX століття (проблематика, жанри, характери)» (2007) Алли Захарченко У твори вводили й соціальні акценти, притаманні уявленню народників про літературу «Наталка Полтавка» І Котляревського, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Чумак» С Руданського, «Запорожець за Дунаєм» С Гулака-Артемовського, («Циганка Аза»), «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М Старицького, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М Кропивницького За поверховість зображення характерів та змісту М критикували Г-Е Лессінг, М Гоголь, М Щепкін, І Карпенко-Карий, П Саксаганський, І Франко Відновити жанр спробував А Луначарський, вводячи його сюжетні колізії в річище «класового» трактування драматургії «Канцлер та слюсар» (1921), «Ведмеже весілля» (1923), «Отрута» (1926) Він же сприяв формуванню театру «Романеск» (М , 1922—23) Своє бачення М намагався реалізувати Л Лунц («Бертран де Борн», 1923 «Поза законом», 1929) Р Роллан, аналізуючи творчу спадщину Софокла («Цар Едип»), В Шекспіра («Макбет», «Гамлет», «Король Лір»), прагнув наблизити М до життєвих страждань людини, вважав, що «немає важчого й величнішого завдання над створення достеменно поетичної мелодрами» Жанр у середині XX ст втратив популярність, але наприкінці 50-х XX ст спостерігалося його пожвавлення, зокрема у доробку О Арбузова («Іркутська історія», «Таня», «Старомодна комедія»), А Салинського, А Володіна та ін , а також українських драматургів І Рачади («Полинь — гірка трава»), В Канівця («Віддавали батька в прийми»), В Фольварочного («Вода з отчої криниці») Особливості М використовують у кінематографії відомі кінорежисери Дж фон Штернберг, Д В Гріффіт, А Корда, Є Гофман та ін М також іронічно називають недосконалі штучні драми в яких глибина конфліктів підмінена зіткненням банальних психологічно примітивних пристрастей

Мелопе́я *(грец melos пісня і poieō роблю)* — у давньогрецькій поезії — танечна пісня, яку виконував аед під музичний акомпанемент у колі танцівників

Мелотиполо́гія *(грец melos пісня, typos відбиток, зразок, форма і logos слово, вчення)* — метод музичної фольклористики, спрямований на визначення основних мелодичних типів у межах жанру, обрядового циклу пісень, локальної пісенної традиції тощо Передбачає дослідження форми мелострофи, її ритмічної та інтонаційної структури, складоритмічної формули, системи ладових констант, сюжетного типу тощо Кожній локальній пісенній традиції притаманний особливий набір таких компонентів Консервативність музичного елемента уснопоетичної творчості спричинює розгляд її жанрової, циклічної, місцевої М у контексті узагальнення розвитку музичного мислення певної етнокультури

«Мельпоме́на» — російськомовний театральний журнал, названий за іменем однієї з дев'яти дочок Зевса та Мнемозіни, музи трагедії Мельпомени (Одеса, 1918—19) У ньому друкували статті зі сценічного мистецтва («Без репертуару», «Театр і революція», «Під руїнами старого театру», «Воскресла минувшина» Е Варнеке, «Театр у Христі» Б Глаголіна), твори А Аверченка, О Вертинського та ін , а також розвідки, присвячені українському театру «Український театр», «Мастак великий П К Саксаганський» Тіберія Горобця (псевдонім О Кузьмінського), «Пам'яті І М Стешенка» А Ардова, «Четвертий Рим (Лист з Києва)» Л Нікуліна, мемуари «Мої спогади про Марка Лукича Кропивницького» О Суслова тощо

«Мельпоме́на Таврі́йська» — фестивалі різних українських театрів, запроваджені наприкінці XX ст під час «Таврійських ігор», скоординовані Херсонським українським драматичним театром ім М Куліша, їх вистави характеризує високий рівень сценічного виконання Домінують у конкурсі спектаклі за п'єсами М Куліша «Маклена Граса» (Тернопільський український музично-драматичний театр ім Т Шевченка), «Мина Мазайло» (Миколаївський український театр драми та музичної комедії) Вистави супроводжуються науковими конференціями, присвяченими творчості драматурга, та проведенням «Дня Куліша» Ставлять спектаклі й за п'єсами інших драматургів — «Свіччине весілля» І Кочерги (Луганський український музично-драматичний театр), «Принцеса Брамбіла» Е-Т-А Гофмана (Одеський український музично-драматичний театр ім В Василька), «Хелло, Доллі» Д Германа (Херсонський український музично-драматичний театр ім М Куліша) тощо

Мемора́т *(лат memoria пам'ять)* — усна оповідь, в якій наведено спогади наратора про події, очевидцем або учасником яких він був В Сидов, запроваджуючи цей термін у праці «Категорії прозових фольклорних творів» (1948), застерігав, що йдеться про писемну традицію, яка може стати усною за умови, якщо народ осмислює свою історію, звичаї, передає їх з покоління в покоління, через що оповідь зазнає значних стилістичних та змістових змін Таким

чином індивідуальний досвід стає билицею, переказом або легендою, переростає у квазімеморат, втрачаючи особистісні ознаки

Меморіа́л *(лат memorialis пам'ятний, від memoria пам'ять)* — документ, в якому увічнено пам'ять про національне та суспільне життя, видатних людей та історичні події

Мемуа́ри *(франц memoires спогади, від лат memoria пам'ять)* — жанр, близький до історичної прози, наукової біографії, документально-історичних нарисів, нотатки про події минулого, свідком чи учасником яких був автор Має високий ступінь достовірності М називають також сповідальну прозу Засновником жанру вважають Ксенофонта — («Анабазис Кіра», 401 до н е) З урахуванням його досвіду написані «Нотатки про Галльську війну» Юлія Цезаря, «Історія моїх поневірянь» П'єра Абеляра, «Нове життя» Данте Аліг'єрі, «Бабурнаме» Бабура, «Поезія і правда мого життя» Й -В Гете, «Сповідь» Ж Ж Руссо, незавершені «Десять років у вигнанні» мадам де Сталь, «Люди, роки, життя» І Еренбурга та ін Цю традицію використовували також Б Челліні, Л Сен-Сімон, Я Собеський, Г Л де Боплан, Стендаль, Г Гейне, І Тургенєв, В Короленко, А Франс, Р Тагор, Е Хемінгуей, К Паустовський Визначальною ознакою жанру є суб'єктивне поцінування автором відтворюваних історичних реалій із вибірковим залученням необхідних документів, неповнота інформації, іноді її однобічне подання Історична достовірність часто поєднується з художнім домислом, фактографічність, подієвість може виявитися штучною, приховувати подвійний погляд письменника, який свідомо чи несвідомо залежить від власних або корпоративних інтересів Іноді особа автора опиняється в центрі оповіді, іноді — усувається на маргінеси тексту Особливості цього жанру можуть використовувати для містифікацій М розмежовують на об'єктні (спрямовані на довкілля, екстравертивні) й суб'єктні (інтровертивні), синтетичні, в яких поєднані обидві тенденції Найпоширенішою формою М є листи (епістолярна спадщина Лесі Українки, М Хвильового, М Рильського, О Олеся, О Ольжича, В Стуса та ін), в яких адресант розмірковує над подіями сучасності, щоденники (П Тичини, М Драй-Хмари, Остапа Вишні, В Симоненка та ін), в яких поточні факти фіксуються у хронологічному порядку, їм дають особистісну оцінку, часто не призначену для розголосу, записники (С Васильченка, Варвари Чередниченко та ін), що були сукупністю принагідних нотаток Складнішою жанровою формою вважають літературний портрет, в якому відтворено не так біографію певного героя, як особливі події та риси, характерні для зображуваної постаті «Письменники зблизька», «Непередбачені зустрічі» М Рудницького, «Київські зустрічі» В Кротевича, «На калиновім мості» П Панча, «Червоний Парнас» В Минка, «Розповідь про неспокій» Ю Смолича, «Думи і спогади» М Бажана, «Зустрічі і прощання» Г Костюка тощо Близькими до М є есе Є Маланюка, Ю Шереха, У Самчука та ін Кожна зафіксована думка письменника може розкрити секрети його творчої лабораторії, естетичні вподобання, особливості світогляду, літературний та життєвий контекст творів Тому М важливі не лише для текстологів, а й для літературознавців, читача-нефахівця Історію цього жанру в українському письменстві розпочинають від києворуської доби, від літописів, «Книги шляхів і ловів» Володимира Мономаха, прочанської літератури З'являлися М і в добу бароко (Ілля Турчиновський, «В пам'ять дітям своїм і внукам, і всему потомству», «Странствования Василья Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1725 по 1747 г», козацькі літописи) Значний інтерес викликає «Усное повествование бывшего запорожца [ ] Коржа» (1842) про зруйнування Запорозької Січі російськими військами Важливі донині спогади І Вернета про Григорія Сковороду, М Щепкіна про І Котляревського тощо Т Шевченко («Журнал») започаткував новий етап розвитку українських М , які використовували П Куліш, М Костомаров, Ганна Барвінок, О Петров у спогадах про Кирило-Мефодіївське братство, Я Головацький («Пережите й перестраждане», 1885) — про «Руську трійцю» Популярними були спогади Я Полонського, М Костомарова, М Новицького, Л Жемчужникова, І Тургенєва, О та Ф Лазаревських про Т Шевченка, надруковані у колективних збірниках «Спогади про Шевченка» (1958), «Спогади про Тараса Шевченка» (1982) Помітний внесок у розвиток національних М зробили М Драгоманов («Австроугорські спомини», 1892), Христина Алчевська («Передуманое и пережитое», 1912), О Барвінський («Спомини мого життя», 1912—13), Софія Русова («Мої спомини 1861—1915»), М Білинський («З минулого-пережитого 1870—1888»), М Мочульський («З останніх десятиліть життя Івана Франка 1896—1916 Спогади і причинки») Постать І Франка стала однією з центральних в українській мемуаристиці XX ст , про що свідчать збірники «І Франко у спогадах сучасників» (1972), «Спогади про Івана Франка» (1981) Цінними є й опубліковані спогади про Лесю Українку, Ольгу Кобилянську, М Коцюбинського, В Стефаника та ін Осмисленню історії «корифеїв українського театру» та сценічного мистецтва сприяють «Мої театральні згадки» (1928) М Садовського, «Шляхами життя» (1930) П Саксаганського, «Минуле українського театру» (1953) І Мар'яненка, «Мої стежки і зустрічі» (1957) Софії Тобілевич На початку XX ст поширюються автобіографічні записки на зразок «Спогадів слідчого» Д Марковича, «Записок лікаря» М Левицького Набувають актуальності матеріали, присвячені визвольним змаганням 1917—21 («Галичина в рр 1918—1920» М Лозинського, 1922, «Чорні рядки» А Чайковського, 1930, тритомні «Спогади» Н Махна, 1929, 1936—37) У 20-ті XX ст з'явилися М -мініатюри, часто подібні до новел «З літ дитинства» А Заливчого, «В бур'янах» Мирослава Ірчана, «З минулого» В Сосюри тощо Українську літературу поповнили М репресованих радянською владою письменників Б Антоненка-Давидовича, Наталі Суровцевої, О Коржа, І Сенченка, Л Крушельницької, Г Снєгірьова та ін Про них згадували їхні сучасники «Меморіал» С Голованівського, «Від зорі до зорі» П Дорошка, «Пам'яті пекучий біль» С Жураховича, «В Стус у житті, творчості, спогадах і оцінках сучасників» (колективний збірник) Низка творів змальовує поневіряння в еміграції «Від Зінькова до Мельбурна» Д Нитченка, «Від Гуляй-Поля до Нью-Йорка» А Гака (Задеки) тощо Серед різновидів М виокремлюють повість («Дороги моїх днів» В Поліщука, «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» В Дрозда, «Повість мого життя» Зінаїди Тулуб), роман («Ро-

ман пам'яті» Т Масенка, «Третя Рота» В Сосюри), спогад («Спомини» М Грушевського, «Спогади про Михайла Драгоманова» Олени Пчілки, «Спогади про неокласиків» Ю Клена, «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Планета Ді-Пі» У Самчука, «Розмови по дорозі до себе» І Кошелівця, «МУР і я в МУРі Сторінки зі спогадів [ ]» Ю Шереха, «Спомини в біографії» Б Бойчука, «Коріння Спогади про автора роману "Вир" Григорія Михайловича Тютюнника» Гр Тютюнника, «Визначні, відомі та "інші"», «Ламані-переламані і щасливі» В П'янова), щоденник («Щоденник» В Винниченка, «Сторінки щоденника» О Довженка, «Щоденники 1940—1980» О Ізарського), діалог («З матір'ю на самоті» М Сома)

Менестре́ль *(франц menestrel, від лат ministerialis той, хто перебуває на службі, з minister слуга, помічник)* — середньовічний мандрівний співак, музика, актор, іноді трикстер, пізніше — професійний поет, відомий у Франції та Англії у XIII—XIV ст, інколи брав участь у військових походах свого сеньйора, стаючи його історіографом На відміну від трубадура й трувера не обов'язково писав вірші чи пісні сам, часто використовував твори інших авторів, поширював куртуазну літературу З XIV ст М називали звичайних музик, переважно городян, які мандрували по селах, грали на ярмарках, формували цехові корпорації — менестрандії (паризька існувала з 1321 до кінця XVIII ст) та гільдії (лондонська заснована в 1469), підтримували зв'язки з вагантами М поширювали новини, брали участь у повстаннях Вота Тайлера (1381), Джека Кеда (1450), часто переслідувалися владою й церквою Нині поняття вживають у переносному значенні «співець», «поет»

Менестре́льські виста́ви, або **Теа́тр менестре́лів** *(франц menestrel)*, — жанр драматургії, поширений у другій половині XIX ст у літературі та театральному мистецтві США, у творах якого білі актори виконували гротескні ролі «негрів», заробляючи гонорари на стилізації пісень, танців гумору рабів-афроамериканців Жанр започаткований у 1843 очоленою музикантом і композитором Д Емметтом групою «Вінгірські менестрелі» Розквіту досяг у 50—70-ті XIX ст, коли з'явилися трупи «Менестрелі і Кентуккі», «Мелодисти з Конго», «Справжні менестрелі Крісті» та ін, куди як акторів не допускали чорношкірих і жінок На межі XIX—XX ст М в перетворилися на жанр розважальної музичної комедії, що проіснувала до 1940, хоча окремі її прихильники (Е Кантор, Е Джонсон, Ф Тінні, Л Гольц) дотримувалися жанрової традиції й пізніше М в еволюціонували від довільної форми до сценічної структурованості, що передбачала сталий склад виконавців, обов'язкову наявність ведучого та основних коміків Тамбо і Боунза, прізвиська яких походили від назви тамбурина і кастаньєт, групи співаків, танцюристів, що мали розігрувати або пародіювати сценки з негрського життя чи відомих п'єс Вистава починалася з обміну саркастичними дотепами всіх акторів, які розташовувалися на сцені півколом Перша дія завершувалася запальним танком, друга дія (оліо) асоціювалася з естрадним дивертисментом з акробатичними етюдами Наприкінці виконувалася бурлескна п'єса Афроамериканці до театру менестрелів ставилися негативно Його розглядають як естетичний феномен, де синтезоване європейське й африканське мистецтво

Меніппе́я — крайня свобода сюжетної вигадки, фантастика, провокативна ситуація поєднані з випробовуванням «правди» її носія — письменника, філософа, мудреця, що сприяють формуванню межового світоглядного універсалізму, особливої топографії, в якій ідеальний план змішано із низьким, профанним Термін історичної поетики, запроваджений М Бахтіним («Проблеми поетики Достоєвського», 1963), що походить від імені сирійського філософа-кініка Меніппа (друга половина III ст до н е) Дослідник створив поняття за аналогією до поняття «епопея», застосовував його на позначення особливого ставлення автора до зображуваної дійсності, що має ознаки сатири, профанації, панібратства, карнавалізації тощо Він урахував також характерні ознаки «серйозно-сміхової» меніппової сатири, трактував пам'ять жанру не лише у проекції на минуле, а й на майбутнє як історичну передумову сформованого, але за нової доби незавершеного роману та романізації літератури М Бахтін вважав, що значення М розкривається не в межах поетики, а в її поєднанні з філософською естетикою, моральною, христологічною онтологією, з урахуванням конкретно-історичної сучасності Термін він застосовував і щодо дефініювання жанру чи елементів суміжних або споріднених жанрів на зразок діатриби, сократичного діалогу, сатурналій, агіографії тощо, а також творів письменства, жанри яких відрізнялися від назв, даних авторами (поема «Мертві душі» М Гоголя) Досліджуючи це явище, М Бахтін пов'язував несподівані твори — античну сатиру Лукіана і Варрона й романи Ф Достоєвського та «Мертві душі» М Гоголя, «Згарбузіння божественного Клавдія» Сенеки-молодшого — з оповіданням «Бобок» Ф Достоєвського, усі ці твори — з давньохристиянськими пам'ятками писемності М й інші «серйозно-сміхові» жанри, на відміну від класичного епосу і трагедії, використовують новий тип серйозності у зв'язку митця із зображуваним довкіллям, дають змогу перейти з епічного світу у романний Потребу запровадження такого терміна підтвердила літературна практика, засвідчена творчістю Апулея, Ф Рабле, Дж Свіфта, М Гоголя, М Салтикова-Щедріна, Остапа Вишні, Ю Андруховича та ін Міркування М Бахтіна спрямовувалися на з'ясування релігійно-філософських уявлень про незавершеність, недосконалість космосу та людини, що закладалися в основу М та будь-якої сатири Такі уявлення передбачав Ф Шиллер («Про наївну та сентиментальну поезію», 1795—96), цієї позиції дотримувався Ф Рабле, пишучи виповнений карнавальним сміхом роман «Гаргантюа і Пантагрюель» Ідеї М Бахтіна спонукали до критичного перегляду літературознавчих тлумачень меніппової сатири, роману в інтерпретації, наприклад, Г Лукача, усунення з них спекулятивних нашарувань Його концепція виявилася суголосною «анатомії» Н Фрая («Анатомія критики», 1957), «деструкції» метафізики М Гайдеггера, філософській герменевтиці Г-Г Гадамера

Мені́ппова сати́ра, або **Мені́ппова сату́ра**, — філософсько-сатиричний жанр античної літератури, у творах якого вільно поєднані вірші та проза, високий і низький стилі, натуралістичні й фантастичні елементи, відбувається одночасне цитування епосу, трагедії і комедії Поняття пов'язують з іменем філософа-кініка Меніппа (друга половина III ст до н е) із

сирійської Гадари, який спирався на прийом сократівської іронії у прозовому діалозі, переінакшуючи його на суцільне глузування, блазнювальний гумор Він також використовував діатрибу, солілоквіум (Антісфен, Бюн Бористенід), логісторикус, запроваджений, за версією Цицерона, Гераклідом Понтіком (IV ст до н е), симпозіон З його спадщини збереглися тільки заголовки творів («Продаж Діогена», «Аркесілай», «Бенкет», «Листи від імені богів», «Викликання мертвих», «Народження Епікура», всього тридцять) Досвід Меніппа продовжили Лукіан (діалоги «Меніпп», «Ікароменіпп», «Бесіди у царстві мертвих»), Марк Теренцій Варрон («Меніппові сатири», до 600 фрагментів), який одним з перших вжив поняття «М с», Сенека-молодший («Аполокінтосис», «Згарбузіння божественного Клавдія») та ін Іх приваблював жанр філософської сатири із своєрідним перемішуванням серйозних та комічних мотивів, інтелектуальною пародією, витворенням химерного, часто одивненого середовища діяльності персонажів (сходження в потойбіччя, політ у небо, оживлення царства мертвих тощо), притаманне сміховій культурі перевертання усталеної шкали цінностей, запровадження вільної від літературних нормативів сюжетної лінії Поряд із філософсько-етичною М с розвивалася й аретологічна (аретологія), а також сатура, яку Квінтіліан вважав набутком римського письменства, так званий грецький роман «Сатирикон» Петронія, «Метаморфози» Апулея, сатири Горація, Ювенала, навіть «Розрада філософією» Боеція, «Весілля Меркурія та Філології» Марціана Капелли Антична М с видається протиставленням і доповненням епопеї, джерелом майбутньої романізації європейської прози Жанр був відроджений у Франції під час релігійних воєн XVI ст у вигляді гострих, дошкульних сатир, об'єднаних в анонімному популярному збірнику «Меніппові сатири» (1594) У ньому представлені твори каноніка Ж Леруа, поета й адвоката Н Рапена, юриста П Піту, поетів Ф Кретьєна, Ж Пассера, Ж Дюрана Твори викривали спроби Католицької ліги скликати Генеральні штати (1593) і обрати короля зі свого кола За зразком цього жанру М Бахтін запровадив у літературознавство термін «меніппея» М с наявна і у фольклорі, зокрема українському, у спадщині мандрованих дяків, «низового бароко», Г Некрашевича, І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, Т Шевченка та ін Її традиція стала одним із джерел формування комедій М Куліша, усмішок Остапа Вишні, пародіювання Едварда Стріхи, «химерної прози» (М Йогансен, О Ільченко, В Земляк, В Міняйло, Є Гуцало) До цього жанру належать «Рекреації» та «Московіада» Ю Андруховича, «Москва-Петушки» Вен Єрофеєва

Мента́льність *(лат mentalis розумовий)* — глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості й несвідомого, зумовлений генетикою, етнічною традицією, культурою, особливістю соціальних структур, сукупність настанов щодо діяльності людини Поняття у 1856 ввів у науковий обіг англійський дослідник Р Емерсон Концепція М спростовувала традиційний європоцентризм, логоцентризм, прогресистське бачення історії, акцентувала на особливостях різних типів реалізації людини національного, тоталітарного, європейського, африканського, азійського, античного, середньовічного, ренесансного, романтичного, бюрократичного, пов'язувала раціоналізовані форми свідомості й інституції (наука, релігія, філософія тощо) із неусвідомленими культурними кодами Поняттям «М» стали оперувати у гуманітарних дисциплінах франкомовних країн К Леві-Брюль («Менталітет примітиву», 1922) виявив два різновиди цього поняття — дологічний та логічний, засвідчені неспівмірністю мислення австралійських та африканських племен з європейським, що тяжіє до силового поля протилежностей Ж Лефевр обрав за об'єкт свого дослідження колективну М, власне психологію мас, аналізуючи паніку, що охопила французькі села в 1789, коли страх, спричинений революцією, набув руйнівної сили На його думку, йшлося про колізії колективної та індивідуальної М, потрактовані ним на підставі узагальнення біологічної природи Засновник школи «Анналів» Л Февр та його однодумці і послідовники (Ф Бродель, І Мейєрсон, З Барбу, Р Мандру, Е Панафськи та ін), спростовуючи біологізаторські уявлення про М, приділяли увагу історичній та соціоісторичній психології У маніфесті «Нових анналів» Л Февр наголошував, що аналітичне мислення, спосіб світосприймання та динаміка переживання закорінені у чітко не усвідомлюваних глибинах психіки людини, які зумовлюють її поведінку, долю та історію, визначають думки, почуття, цінності, жести Ментальним структурам властива відносна сталість, схильність до спротиву соціальній та ідеологічній експансії, функція збереження унікальних властивостей індивіда, етносу тощо Такі спостереження суголосні з міркуваннями психоаналітика Е Фромма («Втеча від свободи», 1941), який спостеріг, що будь-які істотні зрушення в соціальній, політичній, економічній сфері вважаються продуктивними, якщо їх адекватно сприймає кожний член суспільства Пізніше К-Г Юнг підтвердив ці спостереження з позиції аналітичної психології й теорії архетипу М вказує на фіксовані у мові внутрішні зв'язки між індивідуальним і колективним буттям, виявляє етнічні основи, що мають неповторні культурно-історичні особливості, моделі світобудови з відповідними звичаями, традиціями, мовою, усною та писемною творчістю тощо Різною М пояснюють стриманість шведа порівняно з енергійністю італійця, раціональність англійця-позитивіста й емоційність кардіоцентричного українця Кожне національне мистецтво відображає М народу Так, для українського письменства характерні емоційність, чуттєвість, тонкий ліризм, артистичність, прагнення до гармонії, розчулення, переживання «антеїзму», дотримання настанов калокагатії, шанування родинних цінностей Така «філософія серця» зумовлена давніми традиціями рільничої культури, впливом мальовничих краєвидів лісостепу та степу (з огляду на що дещо іншим є М горян — гуцулів, бойків, лемків, життя яких пов'язане із скотарством) У М українців переважно дається взнаки брак внутрішньої дисциплінованості, відсутність добре продуманої стратегії, коли йдеться про глобальні проблеми, невиразне тяжіння до безкраю («боязнь форми», на думку М Шлемкевича), характерне обстоювання особистої свободи і яскраво виявлений індивідуалізм Це спричинювало те, що українці не завжди адекватно відповідали на виклики історії, їх органічне прагнення до волі не було реалізоване в минулому І Франко, Леся Українка, «неокласики», представники «Празької школи» вживали

конструктивних заходів щодо дисциплінування національного кардіоцентризму, надаючи діонісійській стихії ознак аполлоніства М виявлена в доробку футуристів, Ю Тарнавського, Б Бойчука (Нью-Йоркська група), незважаючи на те, що вони її відкидали Її можна розглядати також як специфіку ідіостилю письменника, зміна якого інколи згубна для його творчості Так, романтик за типом світосприймання Ю Яновський зазнав художньої поразки коли на вимогу вульгарної соціологічної критики переписав свій роман «Жива вода» на псевдореалістичний «Мир» Поняття «М » виявилося універсальним, притаманне й постмодерністам Так, М Фуко («Археологія знання», 1969) ототожнював М з епістемою, переносив акцент із психології на дискурс, висловлював сумнів у доцільності суверенності колективної свідомості, яка ніби уніфікує поле історії, хоча Л Февр і Д Бродель, обстоюючи всеохопний синтез суспільствознавчих наук та принцип історизму, прагнули дотримуватися аналітичного різноманіття та дискретності при трактуванні таких неприйнятних для постнекласичного світосприйняття понять, як «дух», «душа», «індивід» тощо

«Меркю́р де Франс» — літературний журнал, заснований А Валетом (1890, з 1905 — двомісячник), пов'язаний із символізмом у французькому письменстві На його сторінках висвітлювалися проблеми естетики цього напряму, інших стильових тенденцій, розробляли теорію верлібру, що відіграло значну роль у історії модернізму Заборонений у 1940 під час німецько-фашистської окупації, поновив діяльність у 1946 При журналі діяло однойменне видавництво, яке друкувало твори А Рембо, М Метерлінка, Е Верхарна, Г Аполлінера та ін

Мерци́зм — див **Кола́ж, Дадаї́зм.**

Месвіру́лі — народні грузинські вірші (шаїрі) виконувані мествіре, для них характерні протяжна мелодія, довгота голосних, плавні, легкі строфи Вони привертали увагу письменників Так, відома пісня «Арсен» про ідеалізованого благородного розбійника, захисника знедолених, стала джерелом поеми «Розбійник Како» І Чавчавадзе, п'єси «Арсен» А Казбегі, роману «Арсен із Марабди» М Джавахішвілі тощо Під назвою «М » відомі також хорові і танцювальні мелодії

Месіа́да *(грец Messias)* — переважно віршовий епос про життя та страждання Ісуса Христа Найвідоміший твір — «Месія» Ф -Г Клопштока Зверталися до М й українські письменники (Леся Українка, поема «Одержима», Наталена Королева, «Quid est Veritas»)

Месне́ві *(араб здвоєння)* — велика за обсягом героїчна, романна або філософсько-дидактична поема у ліриці східних народів, написана двовіршем за схемою парного (суміжного) римування (*aa bb cc*) Про своєрідність такої версифікаційної структури свідчить уривок з перекладеної В Мисиком поеми «Шахнаме» Фірдоусі

Хай в тебе розум буде водієм,
Бо тільки з ним добро ми пізнаєм
До слова мудрих слухом прихилися,
Де не ступнеш, знанням своїм ділися [ ]

Перші зразки М належать персько-таджицькому поету Масуду Марвазі (IX ст) та Рудакі (X ст) Класичні романічні та філософсько-дидактичні поеми цього жанру віднаходять у доробку Нізамі (XII ст), його «Гамса» («П'ятериця») була зразком для наслідування (назира) До М зверталися персомовні поети Аттар, Санаї, Сааді, Амір Хосров Дехлеві, Джамі, узбецькі — Алішер Навої, Лутфі, азербайджанський — Фузулі Вершиною М вважається «Поема про суть всього сутнього» («Месневі ма'наві») Джелаледдіна Румі (XIII ст), який використовував редиф для посилення емоційного навантаження віршів Зразок із його поетичної спадщини — уривок «Ридання сопілки» з цієї поеми у перекладі М Ільницького

[ ]Будь славна, любове свята,
будь благословенна довіку,
Від ран незагойних, тяжких нема помітнішого ліку
Без меж володіння твої, де натрапиш на серце натхненне,
Платоне, учителю наш, і зцілителю вічний — Галене
Пилинка у небо злітає — любові всесильної бранець,
І навіть могутня гора зворухнеться й пуститься в танець
Коли до коханої уст я своїми устами торкнуся,
Я голосом журним своїм із риданням сопілки зіллюся

Меству́ре — грузинський народний співак-імпровізатор що виконував вітальні, епічні, ліроепічні, сатиричні пісні, месвірулі під акомпанемент волинки, мандруючи восени після закінчення сільськогосподарських робіт Цей різновид національного фольклору, що виник за язичництва, був найбільш поширений у Картлі та Кахеті, але зберігся в західній Грузії

«Мета́» — літературно-політичний вісник (Л , 1863—65) за редакцією К Климковича, що вважався продовженням тижневика «Вечерниці» На титулі видання вмішено епіграф «В своїй хаті своя правда і сила, і воля» з поеми «І мертвим, і живим [ ]» Т Шевченка Засадничою для «М » була настанова культурно-просвітницького руху, формування концепції «самостійного подвигнення народу з його упадку і до скорішого розвою його духовної жизні» Вісник засвідчував свою лояльність до австро-угорської влади, критикував позицію москвофілів, обстоював потребу розвитку національного письменства та театру на живонародній мовній основі Чимало публікацій викривали антиукраїнську політику Російської імперії У журналі вперше було опубліковано гімн «Ще не вмерла Україна» П Чубинського, помилково вміщений у добірці Т Шевченка («Заповіт», «М Костомарову», «Мені однаково») Друком з'являлися твори П Куліша (історичний роман «Брати», оповідання «Мартин Гак», поема «Могильні сходини», історична розвідка «Руїна», публікація «Дума про Саву Кононенка»), Д Мордовцева (поема «Козаки і море»), Ю Федьковича (оповідання «Талянка», «Стрілець», «Хто винен?», поетичні твори), два «Листи з Парижа» Марка Вовчка, «Критичний огляд української (руської) драматичної літератури» О Кониського, різножанрові фольклорні матеріали, як-от «Колядки гуцулів» Не опубліковані в ньому літературно-художні тексти пізніше з'явилися в журналі «Нива» У 1908—09 у Львові виходив однойменний орієнтований на читачів-жінок громадсько-культурний, літературно-художній часопис, який видавала Дарія Шухевич-Старосольська До редко-

легії входили Катря Гриневичева, Костянтина Малицька та ін У його літературному розділі були вперше надруковані оповідання «Над могилою Равві-Арона», «Біля роялю», «Тихою годиною» Катрі Гриневичевої, новела «Рожі» Г Хоткевича, студія «Ольга Кобилянська» О Луцького, а також твори І Франка, Уляни Кравченко, О Олеся, Христі Алчевської, Марусі Полтавки, Б Лепкого, П Карманського та ін

Метаба́за *(грец meta після, через і basis підстава, основа)* — незалежний погляд щодо теми дискусії, не пов'язаний із нею Термін еристики Вживається також у значенні інверсії Своє бачення М обґрунтував І Качуровський («Фігури»), розглядаючи її як одну з фігур мислення — транспозицію (еналагу, іммутації) та її різновиди антимерію (зміну частин мови, що не вважається стилістичною фігурою, часто набуває вигляду оказіоналізмів), гетерозис (застосовується для збереження ритму поетичної ліцензії) М трапляється у випадках розбіжності між родом іменника та статтю особи (*жінка-літературознавець*), контамінації у разі погрози чи перестороги (В Лесич «*Оці самохвали, запишнені півні — / на патріотичних задвірках вельможі, / — нам душу вбивають осиковим клином! / оце нам грозить!*»), імпрекації, псевдоетимологізації

Метаба́зис *(грец metabasis перехід)* — софістичний прийом у полеміці, коли опонент ухиляється від обговорюваного питання і замість нього непомітно вводить інше, зовні схоже із порушеним М застосував І Багряний («Сад Гетсиманський») в епізоді допиту Андрія Чумака слідчим Сергєєвим, під час якого йшлося про «правду» та «пролетарську великодушність»

Мета́бола *(грец metabole зміна)* — термін на позначення образу, не подільованого надвоє, на пряме та переносне значення, на опис предмета і наявний об'єкт зображення Йдеться про цілісний образ що видається подвоєним Його часто використовував у своїх творах М Йогансен, відображаючи єдиний у своєму розмаїтті світ, коли немає потреби шукати тотожності чи перетворення всіх явищ, як у метаморфозі доктор Леонардо «*нарешті насмів розплющити очі і з жахом побачив, що земля лісова виросла до неба, а небо упало на землю Вже зорі світили крізь ліс, як крізь хмари, а небо все ближче і ближче єдналося з землею Він ще ширше розплющив очі і став як сліпий Він не бачив нічого — перед його очима було все, і він сам був — усе*» («Подорож вченого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію»)

Метависло́влювання — висловлювання про висловлювання, про правила і закони художньої творчості, про терміни термінів, як у теорії літератури

Метагешта́льт *(грец meta після, через і нім Gestalt цілісна форма, образ, структура)* — світова соціокультурна цілісність, яка існує об'єктивно, осмислює себе в історично усвідомлений час, продукує в ньому феномени метаісторії, наприклад циклічне повернення стилів

Метаго́ге — визначення близького до персоніфікації різновиду тропу, в якому неживим предметам надаються властивості живих істот «*Стогне цілу ніч вода в потоці, / зуби об каміння оббива*» (В Затуливітер) Поняття, запроваджене І Качуровським

Метагра́ма *(грец meta після, через і gramma риска, літера, написання)* — віршовий прийом (інколи — літературна гра), що полягає у заміні початкової літери у слові, зумовлюючи появу нових слів з іншим значенням (*жито — сито*), використовується у точному римуванні

Хоч десь є ліс, де дме, як із *метро*,
Де щось велике вічно помирає

Сміється з нас врятований *Петро*
За стінами обіцяного раю (О Романенко)

Слова *метро* та *Петро*, які римуються, мають ознаки М Цікавим прикладом є адресовані наймолодшим читачам рядки Д Білоуса

Річкою красивою я взяла розгін,
раптом перша літера попливла в затоку
А коли поставили іншу навзамін —
стала несподівано я порою року (Десна — весна)

Метадієгети́чний нарати́в *(англ metadiegetic належний до цілого і narrative оповідь)* — оповідь, вставлена в інший текст вставне оповідання, ліричний відступ, застосування певних жанрів у межах інших за жанром творів (новел у романі) М н може бути розповідь братів Бесарабів про своє життя у повісті «Борислав сміється» І Франка

Метажа́нр *(грец meta після, через і genos рід, вид)* — позародовий жанр, що охоплює та зумовлює інші жанрові форми Р Співак на підставі міркувань М Бахтіна про жанр в аспекті нормативного способу бачення дійсності визначає М як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений варіант багатьох історичних конкретних засобів художнього моделювання світу, об єднаних загальним предметом художнього зображення» Відомі такі різновиди М філософський (настанова на пізнання сутнісних онтологічних та екзистенційних проблем світу, його часопростору, переважання узагальнених образів), феноменологічний (предметом зображення є самтожне, розмаїте в єдності явище, особистість як артистичний феномен, неповторна постать автора, поєднання ментального та інтуїтивного, що зумовлюють утвердження сугестії) і типологічний (група творів, систематизована та класифікована за спільними жанровими ознаками) М властиві конкретні жанрові форми притча, пастораль, утопія, антиутопія, бурлеск, наукова фантастика, есе тощо Так, пастораль відома у вигляді поеми («Ф'єзоланські німфи» Дж Боккаччо), драми («Амінта» Т Тассо), роману («Аркадія» Я Саннадзаро), повісті («Пастораль» Г Штоня) На межі різних літературних родів виникли байка, лірична драма, драматична поема, балада Трапляються випадки, коли жанрам кількох національних письменств притаманні спільні ознаки європейська ода, індійський гімн, східна касида Особливості М розглядають у межах жанрової системи, їх вивчає жанрологія (генологія, генерика)

Метакритика *(грец meta після, через і kritikē здатність розрізняти)* — критика критики, яка тлумачить різні аспекти рецепцій Її метою є осмислення різних критичних методологій та інтерпретаційних стратегій задля з'ясування певних ідей, цінностей як складників теоретичного дискурсу Йдеться передусім про використання адекватних критичних моделей під час аналізу художнього твору М була актуальною за будь-якого літературно-історичного періоду Важлива вона і на теренах постструктуралізму, який розглядає письменство в сус-

пільно-історичному, культурному, ідеологічному, інституційному аспектах мови, текстуальності, канонічності, що зазнали істотного перегляду Адже, за словами Д Кліпінгера, не всі мовні явища явно культурні Проте, з позиції постмодернізму, будь-який текст має культурне й теоретичне навантаження, специфіку семіотичного ряду, контекстуальні виміри, що потребують застосування М

«Металеві дні» — літературний, громадсько-політичний місячник (Одеса, 1930—33), що виходив з урахуванням досвіду попередніх видань «Близки», «Прибой» Авторський колектив утворювали В Гадзинський, В Сосюра, М Йогансен, О Влизько, Т Масенко, І Калянник, Лесь Гомон, В Миколюк, Р Брусиловський та ін Крім статей прокомуністичного спрямування («Бойові завдання пролетарської літератури» І Микитенка), у ньому друкували й аналітичні розвідки літературні портрети «Василь Чумак» В Гадзинського, «Євген Плужник» І Романченка та А Сивоконя, бібліографічні матеріали тощо На основі журналу та часопису «Шквал» у 1934 було сформоване нове періодичне видання «Літературний Жовтень»

Металепсис (*грец metalepsis заміна, обмін*) — різновид метонімії, що застосовується з евфемічною метою, полягає у вживанні назви причини замість наслідку, явища — замість пізнішого утворення, наприклад «*В хаті кількох поколінь / колискова відспівана*» (Галина Гай)

Металінгвістика (*грец meta після, через і франц linguistique, від лат lingua мова*) — наукова дисципліна, присвячена вивченню мови як суспільного явища, діалогічних відношень у художній літературі та в міжособистісному спілкуванні Авторське мовлення М тлумачить як вираження індивідуальної, особистісної, значеннєвої позиції письменника, духовного світосприйняття порівняно з висловленнями персонажів, оповідачів твору Хоча у драмах, на відміну від епосу, відбувається безпосередній обмін репліками між дійовими особами, автор завжди присутній, здебільшого опосередковано У ліриці об'єктом дослідження М є внутрішній монолог ліричного суб'єкта, що відображає сердечні переживання Така комунікація відрізняється від логічних, граматичних систем, оскільки в ній наявна емоційно забарвлена суб'єктивність Предметом аналізу М є діалогічні пари художнього мовлення на зразок запитання — відповіді, твердження — заперечення, схвалення — відмови, розважливого міркування — перекручення думки, привласнення чужих суджень — безапеляційного їх відкидання тощо Вони також притаманні стосункам між письменником та літературним критиком, можуть відбуватись із дотриманням принципів еристики, з настановою на конгеніальність або перерости у полеміку Тенденції М віднаходять і в епістолярній практиці, мемуарно-щоденниковій прозі, стилізаціях, пародіях, інших формах інтертекстуальності М Бахтін вважав М важливою дисципліною

Металітература (*грец meta після, через і лат litteratura буквене письмо, освіта, наука*) — літературний твір про письменство, який може містити роздуми про поетику наративу, поезії чи драми у вигляді диспуту про відповідні жанри та стилі або заторкувати автотематичні проблеми (осмислення власної творчості, жанрових уподобань, ідіолекту) М може набувати форми маніфесту, авторецензії, автокритики, есе У ширшому розумінні М називають літературні тексти, в яких реалізована гра з іншими текстами, застосовані різні інтертексти, тематичні, композиційні, стилістичні, жанрові елементи з метою деконструкції, містифікації, пародії, пастишу, центону, колажу тощо

Металогія (*грец meta після, через і logos слово, вчення*) — вживання слів у переносному значенні, основа розбудови тропів, на відміну від автології Яскравим зразком металогічного мислення є поезія М Воробйова

Вода догоряє під кленом
В ній клен
догоряє під кленом
І скляр зупинився,
стоїть
Не треба — кажу —
не скліть

Образ осені у металогічному баченні автора набуває глибокої філософської місткості, драматизму

Метамова (*нім Metasprache, англ metalanguage, франц metalangue, польс metajęzyk, рос метаязык, від грец meta після, через*) — формалізована знакова система, яку використовують для опису усної та писемної мови Поняття запровадили представники формальної школи, застосовували Р Якобсон, постструктуралісти До М належать теорія множин, математична логіка, теорія ймовірностей, латина тощо Нею може бути теорія літератури, теорія віршування та ін Як зазначав Р Якобсон («Заключне твердження»), відбувається обов'язкове перекодування штучних символів засобами природної мови задля порозуміння між відправником та адресатом шляхом скороченого або формального запису мовних процесів чи результатів дослідження Використання М необхідне при автоматизації мовних операцій, що є об'єктом когнітивної та комп'ютерної лінгвістики, які спираються на концепцію ментальної мови (lingvia mentalis), сформульовану Р Декартом, розвинуту М Марсеном, Дж Вілкінсом, Г Лейбніцом, розроблену Н Хомським та його учнями (Дж Фодором, Х Саймоном та ін), відображену у фреймах М Мінського, схемах Ф Бартлета, сценах Д Ватца тощо Іноді М трактують як посередника між природними мовами при вивченні однієї на основі іншої чи під час перекладу з однієї на іншу Водночас М та мова-об'єкт не протиставлені, а співіснують на рівних умовах Інколи М називають ті штучні мови, яким властива бездоганна класифікація знань мова літературознавства, літературної критики вважається М художньої літератури Особливого значення цьому поняттю надають постструктуралісти, вбачаючи у ньому сформований постнекласичною критикою засіб вираження штучної словесної рефлексії над мовою як відкритою системою Ж Дерріда («Про граматологію», 1976, «Околиці філософії», 1982) критикував М , вважаючи, що мова постійно перебуває у стані гри, а значення залишаються нефіксованими Р Барт («Література та метамова», 1957) застосував розмежування мови-об'єкта, що сама є своїм предметом логічного дослідження, та М як штучної мови, яка використовується для таких досліджень На його думку, твір реалізується в перебігу розгалужень, натомість текст «читається без підпису Батька», коли «жодна мова не має переваги над ін-

шою» Намагання подолати бінарну опозицію «письменство — мова» дало змогу побачити в літературі водночас предмет і погляд на предмет, мовлення і мовлення про це мовлення, літературу-об'єкт і металітературу, вважати М достатнім інструментом для аналізу письменства Це не було прийнятним у минулому, адже «письменники впродовж віків не припускали, що літературу [ ] можна розглядати як мову» Прийнявши концепцію М, художня свідомість еволюціонувала від фахового самоствердження митця з його поривом до внутрішнього вдосконалення (Г Флобер) до синтезу феноменологічно трактованої літератури та думки про неї (С Маларме) Наступним кроком, на думку Р Барта, було усунення тавтологічності письменства, запевнень, що «письмо ще попереду» (М Пруст) Це спричинило руйнування сталої референції задля помноження до безмежності різних сенсів слова-об'єкта (сюрреалізм) Така тенденція трансформувалася у явище «білого письма», метою якого було досягти «смислового вакууму задля перетворення літературної мови на чисте тут-буття» (А Роб-Грійє) А тому відповідь на питання «Що таке література?» шукають не ззовні, а зсередини письменства М, будучи мовою постмодерністської критики, дотримується принципу інтегративності, щоб, залишаючись квазісистемою, максимально увібрати аналізований текст Тому постнекласичні романи фактично видаються трактатами про мову, нараціями про пригоди мови, яка «розкриває своє буття» У цьому аспекті симуляції М сприймається як симулякр (Р Барт «[ ] істина нашої літератури — це маска, що вказує на себе пальцем»), домінування процесуальності словесної рефлексії над процесуальністю мови, яка згідно з постмодерністськими поглядами розкривається лише при подоланні своїх меж Тому пошук сутності письменства здійснюється на його межі, де воно «прагне до нуля, руйнуючись як об'єкт-мова і зберігаючись як метамова» Для ілюстрації своїх міркувань Р Барт наводить образ Ерїфіле з «Іфігенії» Ж Расіна, яка, гинучи, пізнає себе, бо перед нею відкривається життя у новій сутності Так само й література мусить пережити «свою смерть», віднайшовши нові обрії існування у М Натомість Ж Ф Ліотар («Differance») вважав М неможливою, тому що тлумачив комунікаційний акт ширше, вказував на незбігання будь-яких двох фразових режимів

Метаморфо́за *(грец metamorphōsis перетворення)* — перенесення однієї форми образу на інший, видозмінення тропа Найчастіше основою структури М є орудний відмінок, що виконує додаткову семантичну роль при предикаті, коли суб'єкт мовлення зазнає постійних перевтілень

Отак тая чорноброва
Плакала, співала
І на диво серед поля
Тополею стала (Т Шевченко)

Цей прийом поширений у фольклорі, де у вигляді міфологем зафіксовано релікти давнього міфічного світосприйняття загального зв'язку складників космосу, можливості переходу одних сутностей в інші (сонце, що утворилося від золотого каменя) За аналогією з реальною М етіологічні міфи розповідають про походження окремих квітів, птахів, звірів, об'єктів неживого світу на підставі перевтілення, зумовленого попередніми станами чи поведінкою братки, або брат-і-сестра (інцестне одруження брата з сестрою), нарцис (егоцентричний, самозакоханий юнак), чапля (спокутування порушеного табу) тощо У народних баладах спостерігається використання М задля посилення емоційної та смислової виразності Так, молода жінка постає зозулею, калиною, тополею, криницею, парубок — явором тощо Такі схеми відтворюються у казках (хлопчик-мізинчик, Дюймовочка, Попелюшка) та в літературних творах відьма-кішка М Гоголя, чорт-кінь О Стороженка, жива трава В Вітмена, юнак-жук Ф Кафки, вовкулака В Дрозда та Вал Шевчука М буває зворотною чи незворотною, незавершеною, проміжним етапом у низці перевтілень Наприклад, вірування у перевертнів вовкулаків, відьом виникають на підставі уявлення про можливість зворотних процесів, натомість балади побудовані на незворотних подіях У свідомості людини можуть перетворюватися і космогонічні стихії внаслідок порушення соціального табу, слова клятви, прокляття тощо Зазнати М може окремий предмет чи явище, його складники, групи предметів, об'єднані спільною долею вершник, кінь, сідло, весільний поїзд тощо Найчастіше у фольклорі використовується давній наскрізний мотив перевтілень, відомий багатьом міфам, вченням У «Метаморфозах» Публія Овідія Назона налічується понад двісті сюжетів перевтілень, що не мають єдиного принципу У них виокремлюють Фіванський цикл, оповіді про аргонавтів, троянців, Енея, Тесея, Фаетона, Ікара та ін Іноколи Овідій використовує лише фрагменти міфу, поєднує їх за схожістю без логічного зв'язку, акцентуючи передусім на здатності однієї форми переходити в іншу Такий досвід позначився на художній літературі, заклав основи образотворення в епізоді ліричного сюжету, на відміну від метафори, яка охоплює весь сюжет М як найдавніший троп містить архетипи (Б-І Антонич «*Струнка тополя тонша й тонша, / мов дерево ставало б птахом*»), найуживанішими дієсловами є *бути, стати, прикидатися, бачитися* тощо (М Рильський «*Поете! Будь собі суддею* ») М Йогансен послідовно використовував М як відповідник «ідентичної неідентичності», стираючи грані між суб'єктом та об'єктом, порушуючи демаркаційну лінію між духом і матерією У повісті письменника «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у слобожанську Швейцарію» так зображено одного з постійно перетворюваних персонажів «*Він ясно відчув, що згорів на попіл і народився знов Він був уже не Дон Хозе Перейра [ ], а Данько Харитонович Перерва, степовик і член степового райвиконкому*» М відбуваються і з героями оповідань Х Кортасара («Острів опівдні», «Вночі на спині, обличчям догори») Іноді вони набувають містичного смислу, як у вірші «Рожеві сосни Арфа вечорова » Ліни Костенко «*Маленькі аль-Рашиди / в чарівних капцях, глянеш — і нема*»

Метанарати́вний знак *(грец meta після, через і лат narratio оповідь)* — знак у просторі метанаративу, віднесений до одного чи кількох наративних кодів, на підставі чого оповідь набуває увиразнення Він може бути співвіднесений з іншим знаком — складником коду М з коментує певну наративну одиницю «*Марченко шарпнув коня, трохи не наїхав на Шахая і не знав, що сказати. Потім він замахнувся на-*

гаєм, ударив коня і пустив скаженим галопом. Так тікає звір, зачувши постріл» Останнє речення цього уривка з роману «Чотири шаблі» Ю Яновського «тлумачить» фразу *«він замахнувся нагаєм, ударив коня і пустив скаженим галопом»*

Метанара́ція (*грец meta після, через і англ narrative оповідь*) — концепція традиційної оповіді (великої історії), що претендує на універсальність, неподільне панування в класичному і некласичному письменстві, прагне описати одну оповідь іншою або відрефлексувати себе, використовуючи відповідні метанаративні знаки *«Яка загальна композиція моєї новели? Важко торувати твердий ґрунт, реп'яхи Коли я вийду з літератури минулого?»* (М Хвильовий) Її джерелом були ідеї Просвітництва прогрес історії, свобода, антропоцентризм, раціоналізм, сцієнтизм, легітимність знання Постмодернізм вбачає у ній також специфічну «ідеологію» модернізму, що нав'язує читацькому загалу комплекс власних ідей, які слід піддавати сумніву (криза метанарацій) так само, як систему метафізичних цінностей Постмодерністи замість М висувають ігрову рівноправність різних картин світу, звільняючи письменника і реципієнта від тиску пріоритетного канону, за яким художній твір був «штучно» змодельований, а М узаконювала нормативи відповідного літературного періоду, конструювала наділену розумом та логікою історію в її перспективі М нав'язувала творчому суб'єкту світоглядні позиції, витворювала фантомне уявлення про дійсність і мистецтво, прищеплювала прогресистські ілюзії Світ немовби ставав доступним для повного осмислення і трансформації на підставі його «розчаклування» (М Вебер) Знання сприймалось як радикальний засіб перетворення довкілля, тому письменство залучали до активного втручання в життя Водночас знання узаконювало, виправдовувало владу, яка підпорядковувала його власним, здебільшого аморальним цілям, репресивній практиці, що продемонстрував, зокрема, «соцреалізм» М Фуко простежив розвиток знання від давнини до сучасності, виявив, що за доби античності воно обґрунтовувало норматив міри як форму встановлення ладу й гармонії людини і космосу, за доби середньовіччя формувався дискурс опитування або дізнання, завдяки якому постали емпіричні науки Нова доба запровадила процедуру огляду задля визначення норми та відхилень від неї Так, вивчення здорової людини породило медицину, а душевнохворої — психіатрію Тому М Фуко має рацію, наголошуючи, що знання не може бути нейтральним, повсякчас пов'язується з владними структурами, які використовують його у своїх інтересах Наприклад, французький абсолютизм опікувався класицизмом, що обслуговував його політику Знання, за спостереженням Ж Ф Ліотара, постійно регламентувало поведінку людини (етика народництва), спонукало його носіїв до «правильних» дій та висловлювань Цей механізм, подібний до принципу ритуальних дійств, зумовлював появу груп утаємничених, які виникали і в літературі у вигляді різних угруповань чи шкіл Легітимні оповіді тяжіли здебільшого до політичної (людство як герой свободи) або до філософської (загальна історія духу) версій Будучи ідеологією, наратив містить і позитивні, і негативні передумови, асоціюється з міфом, проте якщо міф утверджено в минулому, то наратив — у сучасному та в майбутньому, де «достеменна ідея обов'язково мусить реалізуватися» За доби постмодернізму акцент на самообґрунтування свободи змінює увагу до самоздійснення знання «Сучасна наука формує теорію власної еволюції як ненастанного, катастрофічного, не проясненого до краю парадоксального процесу», «постає моделлю відмінності, тлумаченої як паралогізм», тому вихід із кризи прокладається завдяки «пропозиції суспільству вільного користування базами даних» (Ж Ф Ліотар) І Гасан розглядає проблему М на основі зіставлення модернізму та постмодернізму, виявляючи у першому випадку замкнуті, телеологічні, ієрархізовані структури, а в другому — відмову від великих історій на користь малих наративів, відкриті структури, яким властива гра, випадок, анархія

Метате́за (*грец metathesis перемищення, перестановка*) — переставляння звуків та складів у словах, притаманне народній етимології (*соша* — шосе, *лерігія* — релігія, *ліворуція* — революція, *пролітаріат* — пролетаріат тощо), найчастіше трапляється у дитячому мовленні (*копата* — лопата, *лепетиція* — репетиція, *лісапед* — велосипед тощо) Виокремлюють М суміжну (контактну), просту (переставляння сусідніх звуків *бондар* від праіндоєвропейського **bъdnarь*), обопільну (діалектичне *колопн'і* від *конопль*), ускладнену, в якій переміщуються суміжні і несуміжні звуки (*тверезий* від праіндоєвропейського **terzvъ*) На думку Ж Вандрієса, М є «помилкою від браку уваги» Це явище поширене при засвоєнні запозиченої лексики німецьке слово Durchschlag в українській мові адаптоване як *друшляк* М використовують письменники, спираючись на особливості народного мовлення і враховуючи традиції тотему і табу *медвідь* замість *ведмідь*, у повісті «Микола Джеря» одну з героїнь назвали Нимидорою замість Минодори І Качуровський вважає М однією з плеонастичних фігур, відмінною від малопропізмів, розглядає її як різновид кодизованої мови, ілюструючи прикладом із школярського сленгу 30-х XX ст, коли діти, переставляючи місцями частини слова, при наближенні вчителя вигукували *хер-шу*, тобто *шухер* (небезпека)

Метате́кст (*грец meta після, через і textum тканина, зв'язок, будова*) — онтологічна єдність всіх художніх виявів письменства та культури Якщо, за Р Бартом, будь-який текст вважається М щодо інших текстів, це не є вказівкою на його походження, відсилає хіба що до анонімних, вже відомих цитат, переінакшених на центони Йдеться не про констатацію факту текстоутворення, а про його процес, що залучає і автора, і читача до активної участі в ньому М означає і літературний твір у вигляді стереотипних образно-символічних конструкцій, у якому завдяки інтертекстуальним характеристикам формується його композиція, знакова послідовність, зумовлена буттям текстових знаків у метагештальті У М немає конкретного автора, оскільки він не пов'язаний із конкретною історичною дійсністю

Метатео́рія (*грец meta після, через і theōria спостереження, оцінка*) — теорія, що вивчає мову та формальні ознаки, а не зміст іншої теорії Такою вважається теорія літератури, яка узагальнює та універсалізує дані жанрології (генерики), тропіки, стилістики, віршознавства тощо

Метато́нія (*грец meta після, через і tonos напруга, наголос*) — зміна й чергування наголосів у повсякденному та літературному мовленні, особливо актуальна в силабо-тонічному і тонічному віршуванні

Метафі́зика (*грец «Meta ta physika» після фізики, від назви книги Арістотеля*) — вчення про альтернативні натурфілософським уявленням надчуттєві (трансцендентні) першооснови буття Поняття філософії, яке запровадив бібліотекар александрійської бібліотеки Андронік Родоський (I ст до н е) для систематизації праць Арістотеля про «перші роди сутнього» До XVIII ст М ототожнювали з онтологією, трактували у широкому діапазоні від віри в Бога до осягнення раціоналістського логосу, часто вираженого в математичних моделях Наближення М до філософії, проголошеної «царицею наук», було найповнішим у працях Г-В-Ф Гегеля Водночас «останнім метафізиком» вважається Ф Ніцше Іноді М ставала складником метафоричних формул на зразок «метафізики любові» А Шопенгауера чи «метафізики сексу» Дж Ч А Еволи, але панівними з початку XX ст вважалися сцієнтичні тенденції, зорієнтовані на методологію дослідної науки позитивістська (безпосередній емпіризм), марксистська, неомарксистська (специфічно трактована діалектика), гайдеггерівська (невідчужений спосіб буття людини у світі), феноменологічна (суб'єктивне моделювання довкілля), психоаналітична (самтожність, самоволодіння) тощо Метафізичне мислення поширювалося у формах «строгої науки» (Е Гуссерль), «точної науки» (Х Дріш), «фундаментальної науки› (Й Ремке, А Ріль) та ін Водночас В Вундт вбачав у М передусім шлях досягнення внутрішньої єдності знання у побудові світу, вона виходить за межі досліду, тому вважається гіпотетичною Ототожнення її з картиною світу було притаманне позиції Г Зіммеля, Г Корнеліуса, В Дільтея, неокантіанців, Р Коллінгвуда, які спростовували наївні уподібнення цього вчення до догматичного уявлення про буття у собі, натомість наголошувалося на структурах, законах, принципах теоретичного та практичного розуму А представники позитивізму (Р Авенаріус, Е Мах, Й Петцолд) дійшли висновку про потребу усунути М з культури та філософії Фізикалісти звели проблему М до логічного аналізу мови науки, до мови спостереження, позбавивши філософію багатьох важливих її складників Обстоюючи принцип верифікації та заперечуючи онтологію, позитивісти (І Бар-Хіллел, К-Г Гемпель) зосереджувалися на мовних структурах, що спричинило усунення М з наукового простору, хоча пізніше Д Уіздом піддав критиці настанови верифікації, віднаходив у метафізичних парадоксах пропозиції щодо продуктивного використання мови За спостереженням Т С Еліота, інтелектуальна думка XX ст зупинилася на межі заперечуваної нею М Якщо класична філософія спиралася на наявну в об'єктивованому логосі єдність буття, тобто логоцентризм, та на єдність буття і мислення, то сучасна постнекласична філософія обстоює принципи відмінності (філософія відмінності) Вони відповідають тенденціям викриття ілюзорності техногенної цивілізації, закоріненої у щільних бінарних опозиціях, процесам послаблення метафізичності свідомості, що трансформується у філософію мови, зокрема у глибинну граматику аналітичної філософії, М без онтології (Р Коллінгвуд) тощо Лексика європейської М не нейтральна, містить, на переконання Ж Дерріди, значну кількість «презумпцій», «зав'язаних у систему», які формують однозначний запрограмований тип світогляду, що потребує послідовної деконструкції, виявлення безпідставності «божественного буття старої метафізики» Йдеться про утворення нової рефлексії, не онтологічної, а спрямованої на становлення, на перевідкриття часу, на історію поза межами тавтології та означуваного Тлумачення постмодерністами засад ідіографізму М як відображення Єдиного, універсального начала підлягає докорінному перегляду, поступається поняттю М Фуко «мікрофізика», вираженому в просторі плюральності, розмаїття, відокремленості, постмодерністської чуттєвості

Метафізика відсу́тності (*грец «Meta ta physika» після фізики, від назви книги Арістотеля*) — епістема, за допомогою якої розбудовується постмодерністське мислення, виявляється його відмова тлумачити буття як наявне (Ж Дерріда), спрямоване на нонфінальне розв'язання, антитетична метафізичному поняттю присутності Відбувається зміна шкали оцінок на користь відсутнього, що засвідчувало «закриття» внутрішньо вичерпаної метафізики, на чому наголошував М Гайдеггер Р Інгарден у семантичному просторі тексту особливого значення надавав «місцям неповної визначеності», тому будь-яка спроба дати «остаточне тлумачення предметів» у літературному чи музичному творі виходила за межі естетичного, унеможливлювала інші вірогідні версії, які «перебувають лише в потенційному стані» Настанова «порожнього знака» пов'язана з відмовою від ідеї референції, тому сенс уже не передбачається, а встановлюється під час означування, коли тексту надають ситуативно актуального значення поза намаганнями підшукати йому статус іманентного, пріоритетного Текстовий простір без первинного програмування видається незначущим водночас надто відкритим для плюрального означування За цією ж підставою специфіку нонсенсу розглядають як умову ненастанного смислотворення

Метафізика прису́тності — епістема, що намагається визначити повноту буття як присутність у вигляді об'єктивності, cogito («мислю»), свідомості, повернення до себе, що збігається з настановами логоцентризму, поняття Ж Дерріди З огляду на це мовленнєвий знак сприймають як безпосереднього носія присутності, на відміну від маргіналізованого письма, яке в європейській логоцентричній традиції підпорядковане усному мовленню Така тенденція, на думку Ж Дерріди, потребує деконструкції, адже письмо має такі властивості М п, як ітеративність (здатність знака функціонувати за відсутності його творця), differance, коли присутність сприймається не як джерело (arche) чи онтологічний telos, а як наслідок іншого, наприклад у формі фройдівського сліду Водночас Ж Дерріда надає перевагу метафізиці відсутності з притаманною їй недовірою до істини, ідентичності тощо

Метафізи́чна пое́зія (*англ metaphysical poetry, metaphisical school*) — стильова тенденція бароко XVII ст (Дж Донн, Дж та Е Герберт, Р Крешо, Г Воген, А Марвелл, Г Кінг, Т Траерн, А Каулі, Дж Клівленд, Е Бенлоуз, Д Реввет), назву якій дали представ-

ники антитетичного їй класицизму (Дж Драйден, С Джонсон), вкладаючи в поняття «метафізика» значення велемовності, нісенітності, штучності Засновник цієї умовної школи Дж Донн та близькі йому і водночас відмінні за ідіостилями поети спиралися на досвід В Шекспіра, Дж Чампена, С Тернера та ін єлизаветинців, розширили зображально-виражальні можливості англійської лірики за межі нормативних вимог, приділяли увагу релігійним дискурсам, містичним настроям Вони, на відміну від поетів-кавалерів, які були епігонами Ренесансу, обґрунтовували важливість поєднання віршового слова з природним мовленням через переживання, рівнозначне пізнанню світу вбачали у ньому креативну силу, тому прагнули сягнути ліричної інтенсивності поезії, наголошували на особистому творчому досвіді, виявляли схильність до парадоксів, іноді — до темного стилю Тому вдавалися до характерного для бароко перетину протилежностей, що зумовлювало амбівалентну тональність їхніх творів переосмислення традиції середньовіччя й Ренесансу, науки і теології, аполлонійства та діонісійства, ідеалізації і цинізму, чуттєвості і платонізму, душевного сум'яття та гармонії тощо, або, як писав Дж Донн «Щоб мене сприкрити, протилежності зливаються докупи» Особливе семантичне навантаження мала іронія В есе «Зауваження до двох од Каулі» (1938) Т С Еліот вказав три особливості іронії М п «священна легкість», що постала завдяки злиттю трагічних і комічних мотивів, врівноваження інтелекту й емоції, здатність утворювати цілісну структуру з різних почуттів М п притаманне чуттєве напруження, яке, не заперечуючи критеріїв розуму, а пом'якшуючи їх, зумовлювало творчі, духовні осяяння, використання надчуттєвих принципів буття, поєднання найвіддаленіших асоціацій, вишуканої метафори відповідно до настанов концептизму Культура християнського інтелектуального мислення, теоцентрична модель світобудови поєднувались у творах із античною космогонією, пошуками трансцендентності людського існування, феноменальних виявів нефеноменального сутнісного світу Головним завданням представники М п вважали розв'язання екзистенційних питань, насамперед пошуки духовних законів Емоції, пов'язані з релігією, властиві поетичним збіркам «Храм, релігійні вірші та особисті зізнання» (1633) Дж Герберта, «Кроки до Храму» (1646) Р Крешо, «Іскри з-під кременю» (1650), «Лебідь Юска» (1651) Г Вогена Натомість Дж Донн (поема «Перші роковини», збірка «Пісні і сонети»), дотримуючись традиції Овідія, віянь петраркізму, часто використовував цинізм, вдавався до епатації читача, до індивідуальної медитації, зокрема у «Священних сонетах» Творам Бена (Бенджаміна) Джонсона («Ода», «До самого себе») властиві стоїцизм, меланхолійність, тяжіння до ускладненої метафори Дж Герберт, переживаючи дисгармонію світу, звертався до ієрогліфічного емблематичного письма, засвідченого зоровими віршами «Вівтар», «Великодні вірші» М п позначилася на творчості поета Е Марвелла, який реалізувався в межах класицизму, передувала естетиці романтизму й модернізму, зокрема творчості Т С Еліота, У Б Єйтса, У Емпсона, Р Грейвза, Р Боттрелла, С Спендера, С Д Льюїса, Д Томаса, Е Хемінгуея та ін Проте англійські літературознавці тривалий час вважали її «непорозумінням», відхиленням від лінії, що поєднувала єлизаветинців та поезію доби реставрації Так, А Повп розглядав лірику Дж Донна з огляду на відповідність її канонам просвітницького класицизму Її цінність відзначили тільки романтики Ч Лем, Т де Квінсі, С Т Колрідж Інтерес до набутків М п поновлений завдяки Г Герберту Грірсону, який видрукував академічне видання Дж Донна (1912), антологію «Метафізична лірика та вірші XVII ст» (1921), Т С Еліоту — автору есе «Метафізичні поети» (1921) як рецензії на книгу Г Герберта Грірсона М п відома і в українській літературі доби бароко Відображення її стильової специфіки спостерігалося в есхатологічній поемі «Зегар з полузегарком» Івана Величковського, позначеному бароковим персоналізмом та релігійним месіанізмом, «Винограді [ ]» Самійла Мокрієвича, в епіграмах Данила Братковського, у поезії Пилипа Орлика, Івана Максимовича Їхня творча спадщина висвітлена у дисертації «Метафізична українська поезія другої половини XVII століття семантико-художня парадигма» (2001) Оксани Яковини

Мета́фора (*грец metaphora перемищення*) — троп художньої літератури, що полягає у перенесенні значення одного слова (словосполучення) на інше, розкритті сутності одних явищ чи предметів через інші за схожістю і контрастом На відміну від ближчої до прози метонімії М тяжіє до поезії, ліризує зображально-виражальні можливості мови *«хмари хмарять хвилі»* (П Тичина), *«понад шляхом джерел / посохле провалля гнізд»* (М Григорів) Арістотель припускав, що М є скороченим чи прихованим порівнянням, однак особливості її поширення в жанрах фольклору (прислів'я, замовляння, казка тощо) та в художній літературі спростовують таку тезу адже вона здебільшого утворює синтаксичне ціле при розширенні предиката (В Голобородько *«пакіл неба цвіте глечиками хмар»*), засвідчує відображення інтуїтивного осяяння у раціональних поняттях М може наближатися до порівняння чи епітету, набувати форми проміжного тропа *«Як іонійськая колона, / Рожевіє дівочий сніг»* (Є Маланюк) Такі випадки І Качуровський називає семіметафорами, наводячи приклад з поезії М Філянського (*«Як весело між вас, зелені повні хвилі»*), в якому опущено слово поля Чим більше відрізняється семантика зіставлюваних об'єктів, тим яскравішою є М, що, на відміну від символу, зосереджується в наочній формі

Вечір крапчастий
в деревах моркву гризе
Під засушеною квіткою
хата сторінку чита
В клубок білих ниток
заховався кіт, дивиться на кашель,
що візерунком синім
коло баби спить (М Воробйов)

М концентрує і узгоджує у своєму семантичному полі найвіддаленіші та найнесумісніші асоціації, а тому постає суцільним нечленованим тропом, якому властиве, порівняно із симфорою, відносне декодування, можливість розгортатись у внутрішній сюжет, не доступний для раціонального тлумачення М подібна до загадки, містить зоо-, флоро-, антропоморфні, пантеїстичні елементи, використовує властивість слова

до подвоєння семантики у мовленні, наприклад поїзд-дракон із повісті «Тигролови» І. Багряного, який уособлює небезпечну для людини хтонічну потвору, асоційовану з комуністичним режимом, і водночас не втрачає первинного значення транспорту. М. близька до персоніфікації, прозопопеї, хоч інколи їй властиві елементи деперсоніфікації, зокрема у поезії В. Голобородька:

птах пригадуєш:
біла площина снігу
на снігу сліди двох розпростертих крил
ніколи вже не здогадуєшся
який саме птах тут бився крильми
намарне намагаючись злетіти
вже й тепер достеменно знаєш якого кольору
був той птах
в того птаха
одно крило було біле
друге ж крило було кольорове.

Основні типи М. розгортаються шляхом зіставлення понять із таких семантичних груп: неживе — неживе (В. Свідзинський: «*Гашу над столом своїм / Полум'я зблідлий листок*»), живе — живе (Ольга Ляснюк: «*висмикну з натовпу знайому посмішку / приміряю*»), живе — неживе (О. Зуєвський: «*Стіна кругом очима поросла*»), неживе — живе (Р. Бабовал: «*Зів'яли квіти намальовані / бджолою восени*»). Порівнюються колір, форма, розмір, щільність, динамічність. Складніші М. ґрунтуються на синестезії (поезія «Золотий гомін» П. Тичини). Існують три підходи до визначення М. За прагматичним (Дж. Серль, Д. Девідсон), у М. допускають наявність лише одного, навіть буквального значення, асоційованого зі словом, фразою або реченням; троп зводиться до порівняння, яке маскує відоме висловлення в іншій формі на підставі схожості між ними (Б. Томашевський, «Поетика. Короткий курс», 1998). Як спостеріг А. Ортоні («Роль подобизн у порівняннях і метафорах», 1979), якщо порівнюють любов із божевіллям, її можна так само уподібнити до яблука, морозива, світлофора, комплексного числа, судочинства тощо; такі утворення дуже різні (з двох висловів «Енциклопедії схожі на словники» і «Енциклопедії схожі на поклади золота» перший сформульований буквально, має істотні риси, на відміну від другого, багатозначного). Його спостереження критично осмислив Дж. Серль, який вважав, що слід розмежовувати сенс мовленого (власне М.) та сенс речення, навчитися переходити від хибного (буквальне значення М.) до істинного (істинне значення М.) висловлення. Прихильники іншого розуміння М. (Дж. Лейкофф, Д. Гетнер, П. Тагард та ін.) наголошували на субстанційному її значенні. На переконання Д. Гетнера («Окреслення структури: Теоретичні рамки аналогії», 1983; «Механізми научання за аналогіями», 1989), знання про довкілля базується на однаковій кількості атрибутів та зв'язків, тому множинність М. виявляє схожість відношень, зводиться до аналогій, які П. Тагард («Розум», 1996) вважав головними у структурі людського мислення. М. притаманна не тільки мові, а й «думкам та вчинкам», стосується «відношень між двома доменами у концептуальному полі», трактується не як динамічна, а як жорстко сконструйована структура, яка може бути замінена буквальним смислом (Дж. Лейкофф). Третій підхід (А. Річардс, М. Блек та ін.), виявляючи присутність двох попередніх уявлень про М., окреслює проблему парафраза. Її інтеракційне розв'язання запропонували А. Річардс («Філософія риторики», 1936) та М. Блек («Моделі і метафори», «Ще більше про метафори», 1976), які вбачали у М. мислительну операцію над деякими мовними одиницями, принципово відмінними від буквальних, завдяки чому відкривається «нове значення, що не завжди збігається з його значенням у буквальному розумінні». Новий сенс є наслідком взаємодії двох потоків думки в межах одного слова (чи виразу), що може мати кілька значень тропа, дозволяє «бачити один предмет крізь призму іншого, часто зовні з ним несумісного, несподівано асоційованого». Іноді М. здатні конструювати світосприйняття людини, зумовлювати його інтерпретацію (концептуальні М.). На думку Р. Якобсона, процес формування М. неминуче доповнюється елементом метонімії. Вчений доводив, що обидва тропеїчні аспекти закладені в основу словесної діяльності. Водночас М. може набувати форми уособлення і його різновидів (метагоге, прозопея або персоніфікація), родового (генітив) та орудного відмінків, прикладки. Кілька елементів поєднують в одній М., наприклад уособлення та генітиви в поезії Ліни Костенко: «*І явори просили Христа ради / хоч жменьку тиші у долоні дня*». М. може бути цілим твором, як-от вірш «Осінь убога» із циклу «Осінні карнавали» Ліни Костенко. Перші спроби з'ясування специфіки М. характерні для давньоіндійського вчення про дгвані, міркувань Арістотеля, Цицерона, Квінтіліана та ін. Увагу М. приділено й у трактатах «Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму» (1642) Б. Грасіана, «Підзорна труба Арістотеля» (1653) Е. Тезауро та в художній практиці бароко, коли вона домінувала у творчому дискурсі напряму. Використання обох планів смислової структури М. висвітлював Митрофан Довгалевський («Сад поетичний»), доповнюючи барокове її розуміння класицистичним: «Треба, щоб метафора була приємною, помірною, гарною, відповідною [...]». Тенденція тропеїчної стриманості була притаманна й новому українському письменству, зокрема творчості Т. Шевченка. У XIX ст. здійснене поглиблене вивчення специфіки М., зумовлене розвитком порівняльного мовознавства й літературознавства, а також поетики. О. Потебня, А. Бізе, К. Вернер та ін. досліджували її генезу, представники формальної школи — її структурні та функціональні особливості. Сформувалося кілька поглядів на троп: як просте перенесення значення з одного предмета на інший, формально-логічні спроби зображення М. як операції з поняттями, психологічне трактування, що стосувалося сфери уявлень, лінгвістичний аналіз в аспекті граматики, семасіології, стилістики тощо. Концепції М. відіграють важливу роль у теорії письменства та естетики, поширюються на будь-які аспекти художнього мислення (малярство, кінематографія тощо). М. вивчають семіотика, логіка й методологія науки, теорія пізнання. Х. Ортега-і-Гасет у статті «Дві великі метафори» (1922) зауважував, що М. є не лише засобом вираження, а й важливим знаряддям мислення, а в «Дегуманізації мистецтва» вказав на її функцію табуювання предмета. Мовознавці розглядають М. у семасіологічному аспекті при аналізі переносних значень, а також в ономасіологічному при з'ясуванні загальних принципів номінації (*мор-*

ський заєць, морська капуста), лінгвофілософському та етнолінгвістичному слововживанні (*підніматися вгору, на крилах радості, комп'ютерний вірус*) У М виокремлюють лексичні, граматичні групи, диференціюють за стилістичним забарвленням (авторські й загальновживані, стерті, книжні та розмовні), за структурою (прості, розгорнуті), за способом подібності, за тематичними моделями розвитку, за функціональними характеристиками Замість поняття «троп» зрідка вживаються словосполучення «метафоричний контекст» чи «метафоричний вираз» Перегляд знань про М характерний для початку 70-х XX ст на теренах постмодернізму, коли вона вийшла за межі письменства, заповнивши простір філософії Так, Ж Дерріда, розглядаючи М як сліпу пляму філософії, якої позитивісти постійно намагалися позбутися для досягнення чіткості суджень, дійшов висновку, що вона була власне філософським концептом, бо діяла в системі бінарних опозицій, які обмежили європейську свідомість метафізикою присутності Тому Ж Дерріда відшуковує простір для альтернативного відношення між логікою й літературою, не усуваючи напруження між ними, зміщує увагу від М до метафоричності, квазіметафоричності як радикального іншого

Метафориза́ція *(грец metaphora перемщення)* — спосіб семантичного розвитку слова, за яким воно у смисловому полі переносних значень за схожістю чи контрастом зберігає пряме значення М відбувається за ознакою кольору (*лисичка* — від гриба та лисиці), форми (*цибулина* — форма годинника), щільності (*козацька лава* — щільність руху), динаміки (*гусениця* — ланцюг на колесах трактора) тощо Часто М поєднується із вживанням демінутиву *стрілка* годинника, *ніжка* стільця, *дзвіночок* (квітка) та ін Марія Плющ, Світлана Єрмоленко та ін розмежовують власне метафору та М, зумовлену потребою не перейменовування, а називання *куртка з блискавкою, муфта з металу, теорія поля*

Метафра́за *(грец metaphrasis переклад, тлумачення)* — точний переказ змісту художнього твору або підрядник прозового перекладу вірша іншою мовою

«Мете́лик» — публікація у формі маленької брошури чи мініатюрного плаката Найчастіше використовується у виданнях літератури для дітей

Ме́тод *(грец methodos спосіб дослідження)* — спосіб відображення дійсності, принцип її типізації, розвитку та зіставлення образів, що втілюють ідею твору, художнього відбору та поцінування довколишніх явищ Термін запропонували представники РАППу, хоч спорадично його використовували й раніше, згодом обстоювали в «соцреалізмі» Обґрунтовуючи «творче ставлення митця до пізнаваної дійсності», апологети М проголошували спрощене визнання Арістотелівського мімезису, тобто «зображення життя таким, яким воно є», зводили творчість до виконання гносеологічної функції Поняття «перевідтворення» («зображення життя, яким воно може бути») застосовували насамперед до комуністичних ідеологем, майбутнє «щасливе життя» яких потребувало нехтування минулим та сучасним Правдоподібне відтворення реалій, проголошуване найвищим досягненням естетики, перетворилося на ілюзіонізм хоча радянські літературознавці запевняли, ніби письменство уникає копіювання природи, притаманного просвітникам чи натуралістам На початку термін «творчий М» майже не застосовувався щодо мистецтва, вказував лише на позахудожнє поняття «діалектико-матеріалістичного методу», яким підмінювали естетичні категорії Його прихильники, спираючись на прямолінійну інтерпретацію Ф Енгельсом доробку О де Бальзака, В Леніним — Л Толстого, віднаходили суперечності між М та світоглядом письменника, посилаючись на позитивістське, Енгельсове висвітлення реалізму Еволюцію літератур вони уявляли як постійну боротьбу реалізму з антиреалістичними, або романтичними, тенденціями Хоча в 1957 ця літературознавча позиція зазнала спростування, вона і надалі панувала в межах «соцреалізму» Невиразність терміна зумовлювала потребу зведення його до таких стилів, напрямів, як класицизм, романтизм, реалізм, символізм, класичний реалізм та «соцреалізм» Основні положення М постали не на основі художньої практики, а формулювалися статутом Спілки письменників СРСР, прийнятим на І Всесоюзному з'їзді письменників (1934) Водночас М, позбавлений ідеологічних нашарувань, використовується у письменстві та літературознавстві як спосіб, прийом чи сукупність прийомів художнього чи аналітичного мислення, як основні принципи зображення з урахуванням реалій і структурованої митцем іншої дійсності виявлення типологічної спорідненості творів та національної літератури певного періоду Його можуть використовувати кілька літератур чи епох, актуалізувати зі становленням письменства, виводити за межі стилю (бароко чи модернізм) М розмежовують на художній (система літератури) та творчий (засіб, технологія творчості), що засвідчує індивідуальність митця, сукупність зображально-виражальних засобів, зумовлених його світоглядом У літературознавстві та літературній критиці за законами логіки виокремлюють М зіставлення, ступеневого, концентричного викладу матеріалу, запитання — відповіді, аналогії чи контрасту, що забезпечують відчуття новизни, враження взаємодії інтересів, співучасті, персоніфікації, проблемної ситуації тощо Іноді поняття використовують при актуалізації певної методології, наукової школи на зразок біографічної чи культурно-історичної

Ме́тод ви́ключення — спосіб доведення певної думки, за якого шляхом перерахування всіх часткових випадків, наявних у міркуванні, доводять їхню неможливість у межах даного доведення Метод ефективний за умови, коли виключення всіх випадків, крім одного, можна переконливо обґрунтувати

Ме́тод гіпо́тез — загальнонауковий спосіб дослідження маловідомих чи вірогідних фактів та подій, висунення припущень, що потребують відповідної верифікації та підтвердження

Ме́тод спроб і поми́лок *(грец methodos спосіб пізнання)* — спосіб вироблення нових форм поведінки у проблемних ситуаціях Термін запровадили біхевіористи для інтерпретації научання як наперед непередбаченого вірогідного процесу, набув поширення у психології після досліджень Е Л Торндайка, згідно з якими «сліпі» спроби та помилки, випадковий успіх, що закріплює вдалі рішення, визначають специфіку набуття людиною індивідуального досвіду Так з'ясували ймовірну основу поведінки, узгодженої з оточенням, що дало змогу при тлумаченні категорії дії подолати інерцію жорсткої механічної або те-

леологічної альтернативи Спостереження біхевіористів сприяють усвідомленню складних процесів творчої лабораторії письменника Водночас цей метод врівноважений протилежними методами гештальтпсихології, за якими основним є принцип осяяння (інсайту) Обидва ефективні за умов, якщо літературознавець враховує адекватні для їх застосування ситуації творчості

Мéтоди дослíдження причинóвих зв'язкíв — традиційні методи літературознавчого вивчення художніх творів та розвитку письменства, основою аналізу якого є концепції Ф Бекона, Дж С Мілля, спрямовані на з'ясування того, можна вважати попереднє явище причиною наступного, чи ні Нині існує п'ять таких методів методи подібності, відмінності, їх поєднання, супутніх змін, залишків Зазвичай їх застосування ґрунтується на абстрагованих припущеннях, адже у формулюваннях правил передбачена вимога, що можна трактувати літературне явище як окрему, ізольовану подію, розглядати його без урахування міжлітературних взаємозв'язків Ці методи, що мають індуктивні характеристики, дають змогу здобути вірогідне знання літературного процесу Рівень ймовірності на підставі методу подібності визначається кількістю обстежених випадків, однак не завжди вдається з'ясувати, чи причиною художнього явища став один чинник серед схожих інших, чи це явище слід сприймати як наслідок кількох аналогічних чинників Вірогіднішим вважається метод відмінностей, тому що в його істинності легше переконатися, проте залишається непроясненим те, чи всі чинники зумовили літературний факт, чи їх частина М д п з поєднуються із дедукцією, аналогією, гіпотезою тощо

Метóдика *(грец methodike)* **збирáльної робóти у фольклорúстиці** — науково обґрунтовані фахові прийоми збирання, запису та опрацювання уснопоетичної творчості, основи яких заклали в XIX ст Г Міллер, П Кирієвський, П Рибников, В Теншев (Росія), І Срезневський, Я Головацький, М Костомаров, М Куліш, П Чубинський, М Драгоманов, В Антонович (Україна), П Шейн (Білорусь) Пізніше їхній досвід поглибили І Франко, В Гнатюк, Ф Колесса, К Квітка, П Попов, Ф Лавров, Г Танцюра, О Правдюк, а також А Гриневич, К Кабашников, Б та Ю Соколови, М Азадовський, Ганна Астахова, П Богатирьов, К Чистов, В Гусєв та ін Технологія такої роботи формується з огляду на завдання (мету), окреслення сфери діяльності науковців, організаційні форми (експедиційні, комплексні, стаціонарні тощо) збирання та запису фольклорного матеріалу, що може висвітлювати фронтальний зріз певного краю або стосуватись окремого жанру М з р у ф передбачає використання прийомів анкетування (збирання фольклору за заздалегідь складеною програмою, набором питань, застосовуваних при спілкуванні фахівця і респондента), фольклорного запису, за допомогою якого фіксуються словесні, музичні, драматичні, хореографічні твори та їх назви, повторного запису (нотування фольклорного тексту, вже відомого науці, зумовлене потребою з'ясувати його достовірність, особливості виконання, варіювання тощо), обстеження регіону (виявлення, спостереження, збирання, запис уснопоетичних творів у заздалегідь визначеному краї, який має специфічні культурно-етнографічні, діалектні особливості, історію, звичаї тощо), декодування, або нотування (відтворення фольклорного тексту, занотованого у польових записах або на диктофоні, віднаходження його назви), фіксації (писемний та здійснюваний за допомогою технічних засобів запис будь-якого фольклорного твору, а також запам'ятовування текстів на слух) Класичними зразками таких методичних настанов вважаються «Програма до збирання відомостей про українсько-руський край і нарід, уложена членами Наукового товариства ім Т Г Шевченка» (Етнографічний збірник — 1895 — Т 1 — С 1—16), «Програма до збирання відомостей про громадян і збірки сільської молоді» (Матеріали до української етнології — 1900 — Т 1 — С 1—15) М Дикарів, фундаментальна комплексна програма «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине Программа для исследования их деятельности и быта» К Квітки, складена у 20-ті XX ст, що охоплює понад 2000 питань для збирання фольклорних даних Нині проблемами такої методики займається фольклористична школа, створена в 1992 Лідією Дунаєвською на кафедрі фольклористики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Методолóгія *(грец methodos спосіб пізнання і logos слово, вчення)* — система принципів та способів організації і побудови теоретичної і практичної дослідницької діяльності у літературознавстві, теорії літератури, літературній критиці, вчення про цю систему

Метонімізáція *(грец metōnymia перейменування)* — спосіб семантичного розвитку слова, за якого воно, набуваючи переносного значення за суміжністю, зберігає пряме значення М виражена співвідношеннями «ціле — частина» (*алмаз* — інструмент і камінь), «річ — матеріал» (*золото* — монети і метал, *олія* — картина і фарби), «зміст — середовище змісту» (*аудиторія* — слухачі та приміщення), «носій властивості — властивість» (*гнідий* — кінь та його масть), «продукт — винахідник» (*дизель* — від прізвища), «продукт — місце вироблення» (*бостон* — тканина і місто), «об'єкт дії — дія» (*письмо* — документ і процес його створення) М може формуватися на основі просторових і часових відношень (Т Шевченко *«Ще треті півні не співали»* — ще не світало) Лінгвісти розмежовують власне метонімію та М, за якої значення, що вказує на предмет за суміжністю, залишається однозначним (*вегетаріанський стіл, брама Заборовського*)

Метонíмія *(грец metōnymia перейменування)* — троп, у якому значення слова переноситься з певного явища чи предмета на інші за суміжністю просторового, часового, атрибутивного, каузального типу У свідомості людини часто виникає подвійна інтерпретація зіставних елементів, котрі не розмежовуються чітко, і це створює передумови для використання М У класичній риториці М вважали фігурою мовлення чи думки, що відхиляються від прямих значень («Настанови ораторові, IX» Квінтіліана) На думку Р Якобсона, М вживається поряд із метафорою, що дає змогу розглянути взаємозв'язки цих понять як протилежних наслідувальному принципу з нелінгвістичним референтом Спираючись на його міркування, К Берк трактував М як первинну ознаку мови, один із визначальних тропів поряд із метафорою, синекдохою та іронією М є називання імені автора замість його твору (Т Шевченко *«І Коллара читаєте, / З усієї сили, / І Шафарика, і Ганка* [ ]*»*),

форми замість змісту (В Крищенко «*Кришталева чара, срібная креш, / Пити чи не пити — все ж помреш*»), речі замість людини чи гурту людей (В Стус «*Двоє чоловіків підозріливих — макінтош, капелюх, пухлі лиця з порожніми очима обступили жінку*»), місця проживання замість назви мешканців, дії без її мотивації, перенесення назви частини на ціле, тобто синекдоха, а також явища — на причину (Св Письмо «*В поті чола здобуватимеш хліб свій*»), матеріалу на річ (О Гончар «*Скрегоче залізом округа, / Смертю повітря фурчить*»), властивості на носія властивості (прислів'я «*Сміливість міста бере*»), знаряддя дії на дію (В Симоненко «*Мій предок вогнем і залізом титул собі добув*»), предмета — на час появи предмета (прислів'я «*Вчитися до сивого волосу*», тобто до старості), дії — на час дії (*сідлати коня* — готуватися в дорогу), стан як наслідок дії (Ліна Костенко «*Мовчить Полтава, наче приголомшена* [ ]») У метафорі, на відміну від цього тропа, часткове ніколи не репрезентує ціле М близька також до перифраза, але зв'язок між предметом та предикатом у ній логічний, а не асоціативний Тропи — рівнозначні, не протиставні, хоча П де Ман у «Алегоріях читання» (1979) проголошує епістемологічну несумісність між М та метафорою під час полеміки з М Прустом, який надавав переваги метафорі М вважається одним із прийомів словесного опису, що дає змогу акцентувати на промовистій деталі речей Вона може надавати мовленню емоційного забарвлення, звеличення та применшення (аугментативи і демінутиви) М ораторського мистецтва та художньої літератури, на відміну від повсякденного вживання, особливо ускладнена, її використання часто залежить від жанру чи стилю Так, у практиці класицизму були поширені такі М *Нептун* — водна стихія, *Марс* — збройна боротьба, *Мінерва* — мудрість тощо Інколи М розгортається у ліричний сюжет Його зразком є вірш Т Мельничука, написаний під час заслання, в якому вона увиразнюється в пуанті

вчуся в таборі
грати на бандурі
бо думаю собі
поки я в таборі
то хай хоч навчуся
грати на бандурі

і вчуся вчуся
а то у мене
нічого не виходить
струни з-під пальців
тікають на Україну

Мовознавці розмежовують М за належністю до лексичного, граматичного рівнів, за стилістичною характеристикою (авторські, загальномовні, міжстильові та розмовні), за характером суміжності Постмодерністи розглядають М на рівні її розмежування на троп і характеристику мови, досліджують не міметичне задоволення від суміжності та присутності, а її пародійні і сміхові можливості

Метр (*грец metron міра*) — ритмічна впорядкованість, властива віршам, базована на дотриманні відповідної міри, міра ритміки, утворена певним поєднанням складників, які є еталоном віршового ритму У вужчому значенні вважається неподільною ритмічною одиницею (стопою) з відповідним розташуванням довгих та коротких або наголошених і ненаголошених складів Міру трактують як запрограмований зразок віршового розміру, оскільки він нормативний, схематичний, передбачає правила, знання яких обов'язкове для поета Цим М відрізняється від близьких за значенням ритмічних особливостей мовлення, пов'язаних із фізіологічними умовами артикуляції М виявляє внутрішній принцип організації віршової мови, який характеризує передусім квантитативність — кількість мовних елементів, які щоразу утворюють специфічні метричні (віршові) одиниці — стопу, розмір, строфу М є схемою ритму, а ритм постає його конкретизацією у віршовому тексті, можливою завдяки сумірності звукових суміжних періодів або вираженою через періодичні проміжки У давніх єгипетських, халдейських, єврейських, китайських віршах правильний М був відсутній, ритм думки або речення оформлювався через паралелізми, компенсувався в арабів римою Це поняття використовують також при аналізі античної версифікації, в якій воно постало, стосуючись як структури строфи, так і типу віршового мовлення, на відміну від ритмів, які уявлялися в єдності з наспівом Квантитативне віршування античності, крім еолійських та сатурнійських розмірів, ґрунтувалося на тривалості в часі, яку греки назвали «хронос протос», а римляни — «мора» Поряд із ним вживається довгий склад (−) Основним часом вважали найменшу одиницю ритму, яка формувала не лише окрему стопу, а й віршовий рядок Сполучення довгого складу з коротким становило тримірний розмір Кількість стоп віршового ряду зумовлювала ритмічний трохеїчний, дактилічний, пеонічний, іонічний типи віршоскладання За кількістю М визначалися диметр, триметр, тетраметр, пентаметр, гекзаметр До них додавали назву типу віршоскладання, наприклад трохеїчний диметр У квантитативних мовах М збігається з просодією і довжиною складів, що відповідає ритмічному наголосу (ікту), з яким не завжди узгоджені граматичні наголоси (акценти) Характерне воно і для арабського арузу За доби середньовіччя М протиставляли ритмам, власне віршам, побудованим на акцентах, кількості складів та римі Але пізніше це поняття стали вживати і в силабіці та силабо-тоніці щодо будь-яких віршових одиниць квалітативного віршування В античній літературі М називався елемент, що дорівнював стопі або диподії в хореї, ямбі чи анапесті У сучасній українській версифікації він стосується як двоскладової стопи (хорей, ямб), так і трискладової (дактиль, амфібрахій, анапест), вказує на віршовий розмір, який може варіюватися в межах віршового рядка Часто цим поняттям оперують, коли йдеться про цілісний верс, що визначається кількістю та формою стоп або кількістю складів чи наголосів, про строфу з відповідною схемою, яка може збігатися чи не збігатися із семантичним або синтаксичним елементами, як у випадку з енжамбеманом Постійність М виявляється шляхом повторення стопи, верса, строфи Віршові рядки логаедів та гетерометричні строфи об'єднують нерівні частини у складніші структури, що повторюються цілісно До особливостей М належать також цезура, константа (обов'язковий наголос у силабічному вірші), каталектика, акаталектика, рими, які інколи виконують єднальну функцію поетичного мовлення, зокрема в акцентному вірші Іноді поняття «М » застосовують як

назву сукупності всіх формальних ознак вірша, що відрізняють його від прози. М. важливий у квантитативному віршуванні, натомість у квалітативному має менше значення, оскільки в ньому ціннішa інтонаційна гнучкість вірша, а не його правильна форма, яку найпослідовніше обстоювали за доби класицизму. Версифікаційна практика постійно коригує сталість схеми і напруження ритму, часто поєднує їх, виявляючи тенденцію до переходу із силабо-тонічного віршування до тонічного. Новітня поезія вільніше застосовує нормативи М., прагнучи розширити межі ритмічного розмаїття вірша. Проблемам М. присвячені віршознавчі дослідження Б. Якубського («Наука віршування», 1922), В. Жирмунського («Теорія вірша», 1975), Галини Сидоренко («Українське віршування», 1972), М. Гаспарова («Нарис історії російського вірша. Метрика, ритміка, рима, строфіка», 1984), І. Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985, «Метрика», 1994), А. Ткаченка («Мистецтво слова. Вступ до літературознавства», 2003), Наталі Костенко («Українське віршування XX століття», 2006) та ін. Див. **Віршо́вий ро́змір.**

Метранпа́ж *(франц. metteur en page, букв. той, хто вкладає в сторінку)* — працівник друкарні, який компонує поліграфічний набір у сторінки періодичного видання чи книги. Його обов'язки полягають у технічно грамотній підготовці верстки, узгодженій з макетом.

Метризо́вана про́за *(грец. metreō вимірюю і лат. prosa oratio проста мова)* — текст, записаний рядками без поділу на верси, без регулярного фіксування ритмічних фрагментів, але з упорядкуванням наголошених та ненаголошених складів на основі силабо-тонічної версифікації або дольника. Клаузули ритмічних відрізків руйнують послідовність двоскладових стоп, максимальна кількість яких сягає шестивосьми. Трискладовий метр, у якому врегульовані ікти, дає змогу розширити кількість стоп. М. п. найбільш притаманні дактилічні зачини абзаців, але зачини в середині рядка можуть мати інші трискладові розміри. Метроряду в неврегульованому вірші теж властиве кількісне перевищення й порушення розміру при витримці чергування акцентів. Така форма М. п. нагадує вірш. Її зразками слід вважати фрагменти Св. Письма, «Слова о полку Ігоревім», «Пісні Оссіана» Дж. Макферсона, «Роки навчання Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете (чергування голосів хору та хлопчиків у сцені прощання з померлою Міньоною), почасти роман «Учні в Саїсі» Новаліса, «Так сказав Заратустра» Ф. Ніцше, «Чотири шаблі», «Вершники» Ю. Яновського та ін. Термін «М. п.» ще не утвердився, тому має синоніми, як-от «ритмічна проза», «гекзаметр» (В. Жирмунський, Ю. Тинянов та ін.). Приклади М. п. можна знайти у доробку М. Семенюка:

Чи й за моєї пам'яті Троя має упасти?
Десь в очицях
дерев скресають то звір, то пустеля, і кінь,
полишивши
кордони тіла, йде в свою давнину, де на нього
чекають
не мечі, а рала, стріли знову до луків вертають, що
у нього летіли, і списи вертають до рук
списоносців,
і пера з небес сідають в долоні сумних
літописців, що
історію довгу ведуть до початків своїх,
і вертається
знову до істини Слово мовчазне.

Ме́трика *(грец. metrikē, від metron міра)* — теорія віршових розмірів, вчення про будову віршового мовлення, система правил версифікації, є синонімом метричного віршування, однак стосується всіх версифікаційних систем. Іноді вживається як аналог поняття «теорія вірша», проте відрізняється за смисловим навантаженням та завданням, лише вказуючи на правила творення півверса, верса як цілісної структури з правильним чергуванням суголосних звукових груп (асонанс, алітерація, рима), з послідовною тривалістю складів, що вимовляються, з чергуванням наголошених та ненаголошених складів. За античної доби М. вважали теорією метра, елементом теорії музики, який застосовували до ритмічних форм словесного тексту, що виспівувався під музичний супровід, як у творчості тарентинця Арістоксена, учня Арістотеля. Міру музичного ритму вбачали у поєднанні довгих та коротких складів (мор) давньогрецької мови. У період еллінізму М., вже відмежовану від музики, філологи Александрійської школи (автори «Керівництва» Гефестіон та Геліодор) розглядали у розділі граматики, як і римляни Теренцій Варрон (116—28 до н. е.), Теренцій Мавр (III ст. н. е.), Атілій Фортунат і К. Марій Вікторін (друга половина IV ст.), Блаженний Августин та ін., візантійці Михаїл Псьол (XI ст.), брати Іоанн та Ісаак Цеци (XII ст.), які спиралися на «Керівництво» Гефестіона та схолії до цієї праці в переробці граматика Тріхи (XI ст.). Практичний напрямок М. розробляли у XIII ст. Мануїл Мосхопул та Фома Магістр і Дмитро Триклиній (XIV ст.). Річард Бентлі та Оттфрід Герман пов'язували середньовічну М. з ритмікою, звернувши увагу на прості віршові форми з повторенням певної схеми, наприклад у ямбічному триметрі. Складні розміри ліричних частин у давніх трагедіях стали предметом аналізу Фосса та Апеля, які досліджували поєднання різнорідних стоп в одному цілісному віршовому утворенні з урахуванням тривалості складів. Спостереження давньогрецьких віршознавців вивчав А. Бек, осмислюючи віршові фрагменти Арістоксена. Його міркування підтримали А. Россбах і Р. Вестфаль, наголосивши на відмінності античної М. від нової. Європейські класицистичні та барокові поетики використовували вироблену античними поетами та літературознавцями термінологію, вкладаючи в неї інколи інший зміст. У XIX ст. М. стає дисципліною філології та лінгвістики. Усвідомлення специфіки вірша зумовило формування відповідної науки — віршознавства, що є складником поетики та літературознавства, а М. обмежили теорією будови верса, принципів чергування в ньому слабких та сильних місць, описом особливостей віршування конкретного поета чи певного періоду, розвитку та зміни віршових розмірів. На основі зіставлення різних версифікаційних систем XIX ст. розвиваються нормативна і порівняльна М. Цю дисципліну можна вважати одним з основних розділів віршознавства, тлумачити як учення про структуру верса, про версифікаційні системи, про віршові розміри, метри, що зумовлює вживання понять «метрика» (поєднання звуків у стопі) і «ритміка» (поєднання стоп у версі). М. називають і систему віршових форм,

характерних для поезії певного автора, літературної групи чи школи, стильового напряму тощо.

Ме́трико-статисти́чний ме́тод — виявлення загальної кількості віршових розмірів, що становлять метричну структуру відповідних творів поета, дозволяє виявити частотність певного розміру, його ритмічних форм. Прикладом застосування такого методу може бути кандидатська дисертація «Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка)» (2004) Ольги Башкирової.

Метри́чне віршува́ння *(грец. metreo: вимірюю)* — віршування, характерне для квантитативної версифікації, засноване на сумірному за часом вимовлянні версів (ізохронізм), на впорядкованому чергуванні довгих і коротких голосних, які виконували смислорозрізнювальну функцію, властиву давньогрецькій мові, а також сучасним арабській (аруз), почасти джаті (Індія), фінській, китайській тощо. В античному віршуванні, коли поезія становила одне ціле з музикою, мірою М. в. була умовна часова одиниця — мора; короткий склад (◡) дорівнював одній морі, довгий (−) — двом морам. Повторювану групу мор називали стопою. Найважливішими вважалися триморні ямб (◡−), хорей чи трохей (−◡), трибрахій (◡◡◡); чотириморні спондей (− −), дактиль (−◡◡), анапест (◡◡−); п'ятиморні бакхій з антибакхієм (◡− −, − − ◡), амфімакр (− ◡ −), чотири пеони (−◡◡◡, ◡−◡◡, ◡◡−◡, ◡◡◡−); шестиморні тримакр або молос (− − −), хоріямб (−◡◡−), антиспаст (◡− −◡), два іоники (◡◡− −, − −◡◡); семиморні чотири епітрити (◡− − −, −◡− −, − −◡−, − − −◡). У кожній стопі є сильне місце — арсис, виокремлений ритмічним наголосом, та слабке — тесис. Короткі тричасткові (інколи чотиричасткові) стопи зазвичай поєднуються у диподії: дихорей (−◡−◡), диямб (◡−◡−). Двоморна стопа, утворена двома короткими складами, називається пірихієм (◡◡), трапляється й дипірихій (◡◡◡◡) та диспондей (− − − −). Верс у М. в. складається з гомогенних стоп, має відповідну назву: шестистопний дактилічний гекзаметр, тристопний ямбічний триметр (три диподії), тетраметр (чотири диподії) тощо. Проте рівномірні стопи можуть взаємозамінюватися. Так, у дактилічному гекзаметрі стопу дактиля (−◡◡) замінювали стопою спондея (− −). Метричного розмаїття верса античні поети досягали шляхом використання рухливої цезури, яка розмежовує одну з середніх стоп на два піввереи з висхідним та низхідним ритмом. Такі форми вживалися в епосі та драмі. У ліриці поширювалися логаеди, періодичність повторення стоп у яких виявляється не в межах одного верса, а в межах їх єдності, зокрема в алкеєвій, сапфічній чи іншій строфі, великій за обсягом та складній, як у хоровій ліриці Піндара. Крім стопи, верса, строфи, застосовувалося поняття «колон». М. в. часто співіснувало з силабо-метричним в античній мелічній ліриці, у віршах речитативного епосу, елегіях, ямбах, драмі, в санскритській поезії (матра-чанда, акшара-чанда), в арабському арузі. Давньогрецькі теоретики намагалися уніфікувати таку практику, схиляючись або до чистої метрики (мусична теорія), або до силабо-метрики (ритмічна теорія). Дослідники М. в. XIX ст. надавали переваги мусичній, а XX ст. — ритмічній теорії. М. Гаспаров висловив припущення, що М. в. походить від силабічного віршування, що пізніше відновилось у візантійській та романській поезіях. Намагання поновити М. в. спостерігалося у творчості Е. Спенсера, Ж. А. де Баїфа, К. Геснера. У давній українській поезії М. в. прагнули поширити Лаврентій Зизаній та Мелетій Смотрицький, однак вона модифікувалась у силабічній, згодом — у силабо-тонічній та тонічній версифікаційних системах.

Метроря́д *(грец. metron: міра)* — фрагмент віршових рядів, у межах якого відбувається чергування сумірних стоп, інколи графічне розмежування двох (рідше — трьох) версів у вигляді піввересів, фіксованих цезурою, які витворюють враження одного чи двох цілісних віршових рядків:

В холодний простір // вмерзла булава.
Летиш крізь вічність. //
Крижані стремена (Оксана Пахльовська).

Механіци́зм — спрощення літератури на підставі уявлення, ніби якісну її різноманітність можна звести до найпростіших форм, до закономірностей механічного руху. М. проявився у соціальній критиці, у вульгарно-соціологічному літературознавстві.

«Ми» — літературна група українських письменників Варшави міжвоєнного двадцятиліття. Друкували однойменний неперіодичний квартальник (Варшава, 1933—37; Львів, 1937—39), що вважався виданням М. Куницького за редакцією М. Рудницького, І. Дубицького, Б. Ольхівського, А. Крижанівського, мали видавництво «Варяг», використовували нереалізовані плани літературного угруповання «Танк». Основу угруповання становили представники «Празької школи» та львів'яни (Є. Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна, Ю. Липа, Ю. Косач, М. Рудницький, Я. Дригинич, Б.-І. Антонич, С. Смаль-Стоцький, П. Зайцев, С. Гординський, В. Гаврилюк, Р. Завадович, Ірина Вільде, Т. Курпіта, О. Тарнавський та ін.). У квартальнику друкували твори М. Хвильового, М. Бажана, Ю. Яновського, І. Сенченка, М. Зерова, Ю. Смолича, переклади з доробку Л. О'Флаерті, В. Фолкнера та ін. Художнє оформлення видань здійснював маляр і графік П. Холодний-молодший. Перше число квартальника розпочиналося програмою «Європа і ми», написаною М. Рудницьким, у якій проголошувалася орієнтація не на донцовську заангажованість письменства, а на естетичні цінності. Є. Маланюк не поділяв поглядів групи «М.», тому швидко покинув її, полемізував з М. Доленгом (А. Крижанівським).

Милозву́чність — див.: **Евфонія.**

«Мину́вшие го́ды» — громадсько-літературний журнал (Петербург, 1907), видання М. Парамова за редакцією В. Богучарського, П. Гоголєва та за участі В. Бурцева. На його сторінках було опубліковано статтю «Ножі в могилі Шевченка» П. Міллера, листи І. Тургенєва до Марка Вовчка.

«Мир Бо́жий» — антинародницький політичний, літературний, науково-популярний щомісячник для юнацтва (1892—1906; після закриття царською цензурою з 1906 виходив під назвою «Современный мир»). Був виданням А. Богдановича, яке редагував В. Остогорський, пізніше — Ф. Батюшков. На його сторінках був представлений доробок російських письменників (І. Бунін, О. Купрін, М. Горький, Л. Андреєв, В. Вересаєв, Є. Чиріков, К. Станюкович, К. Бальмонт, П. Якубович та ін.), а також переклади творів Г. Гейне, О. де Бальзака, Марії Конопницької, Б. Бернсена, Етель Ліліан Войнич, А. Доде, Е. Золя, Г. Велса, Мар-

ка Твена, Дж Р Кіплінга, І Вазова, Б Пруса, С Жеромського, оповідання І Франка «До світла!», стаття А Богдановича «Критичні замітки», у якій ішлося про популяризацію поезії Т Шевченка, рецензії Є Дегена на збірку оповідань «В поті чола» І Франка, М Славинського — на «Народні оповідання» Марка Вовчка тощо

«Мир искýсства» — гурток петербурзьких малярів-модерністів (К Май, А Бенуа, К Сомов та ін), з яким були пов'язані письменники і філософи Д Філософов, Д Мережковський, Зінаїда Гіппіус, Ф Сологуб, В Розанов М Тенішев та С Мамонтов видавали зініційований С Дягілєвим однойменний художній ілюстрований двотижневик, згодом щомісячник (Петербург, 1899—1904) У 1904 обов'язки співредактора виконував А Бенуа Часопис обстоював принципи вільної творчості, спростовував безперспективну на той час інерцію академізму та передвижництва реалізму, об'єднував художників нового покоління (В Сєров, І Левітан, М Врубель, К Коровін, Ф Малявін та ін), популяризував естетичні пошуки А Бенуа, К Сомова, Л Бакста, Є Лансере, подавав інформацію про модерне мистецтво Європи, зокрема про архітектуру На сторінках журналу розглядалися також питання літератури у зв'язку з іншими художніми проблемами Різні їх аспекти висвітлені Д Філософовим, представниками срібного віку Д Мережковським, Зінаїдою Гіппіус, М Мінським, В Розановим, Л Шестовим, А Бєлим, В Брюсовим та ін Виданню опонував прихильник міметичної традиції В Стасов, називаючи його «декадентським» Між авторами не було повної згоди щодо питань розвитку мистецтва, що спричинювало полеміки, як-от між А Б (криптонім А Бенуа) та Д Мережковським у «Новом пути» (1903) З «М и » пов'язана рання творчість Г Нарбута, формування його необарокового стилю

Мистéцтво — художня дійсність, рівнозначна довколишній, естетично неповторна, створена за законами краси, оцінювана на підставі сформульованого І Кантом «незацікавленого інтересу» Хоч М не має аналогів у реальному світі, однак спирається на принципи мімезису, сформульовані Платоном та Арістотелем, розбудовує внутрішній світ творчості, що тяжіє до універсалізму, протистоїть руйнівному хаосу та утилітарній практиці Часто М розглядають не в його іманентності, а як вираження митцем його думок, почуттів, фантазійного мислення, несвідомих імпульсів або як засіб спілкування чи ігрової активності, як «зображення життя у формах життя», як конструювання ризоморфних структур тощо Кожна із таких моделей має право на існування, висвітлює або теорію гри як високого пізнання Ф Шиллера, або теорію гри як біологічної енергії Е Спенсера, трудову теорію Г Бюхнера або теорію сублімації З Фройда та ін Найчастіше М ідентифікують із прекрасним, однак воно не тотожне цій естетичній категорії, тому що розгортається і на теренах величного, потворного, трагічного, комічного, драматичного Категоріальна ієрархія щодо М неприпустима У ньому наданий простір творчій свободі, де талант або геній може реалізувати себе в архітектурі, музиці, танці, малярстві, графіці, письменстві тощо Поза межами цих структур М неможливе, прагнення замінити його метамистецтвом виявляється безперспективним Практика маскульту, масової літератури, бульварної літератури тощо, які відповідають егалітарним смакам, антитетична достеменній художності М потребує постійного оновлення, проте для його динаміки характерний не прогресистський рух «вперед і вгору», а спрямованість вглиб буття різними рівноцінними шляхами, зіставними, а не протиставними, які висвітлюють художній світ у його єдності, забезпечуючи необхідні умови творчого змагання Стильова тенденція М може зазнати кризи, але не повністю зникає, здатна виявитися в новій конкретно-історичній ситуації в оновленому вигляді (неоромантизм, необароко та ін) Історія М невіддільна від історії культури, нації, народів, у кожному періоді має певну специфіку Тривалий час М трактували як засіб естетизації міфів, релігій, політики, педагогіки, будь-яких утилітарних інтересів тощо Лише у XIX ст актуалізуються ідеї іманентності М , несумісної зі службовими функціями, що було виражене тезою «мистецтво для мистецтва» Це характерне і для літератури як важливого складника М , яку часто відчужували від нього позитивістські, вульгарно-соціологічні, постмодерністські та ін теорії Жодна ланка М не існує ізольовано від іншої, перебуваючи під впливом художніх ідей, що можуть створити стильову домінанту певної доби Письменство безпосередньо пов'язане з малярством і музикою, відчуває їхній інтерсеміотичний вплив, який може спонукати до пошуків звукового образу (символізм), яскравої словесної мальовничості (доробок «парнасців», імажистів, імажиністів, «неокласиків»), артистичної синестезії (творчість П Тичини, Б-І Антонича) Так, на античну літературу впливала скульптура, на середньовічну — музика, на ренесансну — живопис тощо Малярський імпресіонізм, кубізм, експресіонізм, абстракціонізм спричинили стильові зрушення у письменстві, які, у свою чергу, зумовили появу опери за доби маньєризму чи кінематографії наприкінці XIX ст

«Мистéцтво» — літературно-мистецький щомісячник (1919—20, з'явилося сім чисел) за редакцією Г Михайличенка (перший номер) та М Семенка Обов'язки відповідального секретаря спочатку виконував В Чумак Журнал видавала українська секція Всеукраїнського літературного комітету На його сторінках друкувалися представники різних стильових течій П Тичина, В Еллан (Блакитний), В Чумак, М Семенко, Д Загул, І Кулик, О Слісаренко, Я Савченко, В Алешко, В Ярошенко, М Терещенко, В Коряк, Лесь Курбас та ін Окремі твори були жанрово визначені інтерлюдія («На Електриди!» В Коряка), ревфутпоема («Тов Сонце» М Семенка), поезофільма («Весна» М Семенка) У «М » переважали новели-мініатюри, шкіци, етюди, настроєві замальовки «Море», «Спека» В Еллана, «Останній день» К Поліщука, цикл «Місто», «Крик» Г Михайличенка, «Бризки пролісок» В Чумака тощо Тут з'являлася також проза М Івченка, А Прийдешнього (псевдонім А Приходька) та ін На сторінках видання обговорювалися проблеми розвитку українського письменства XX ст , зокрема «пролетарського реалізму» У першому числі журналу були надруковані матеріали засідання Всеукраїнського літературного комітету при Наркомосвіті «Нове мистецтво» В Коряка, тези доповіді «Пролетарське мистецтво», виголошеної Г Михайличенком, який, на противагу речникам пролеткульту, обстоював естетичні критерії мистецтва, що сприяло б гармонізації людських почуттів, а не було «крив-

лянням» чи додатком до «машинерії» та політичних догм Доповідач порушував і питання про співвідношення національного та інтернаціонального чинника в літературі У журналі вміщували також статті Б Тиверця (псевдонім Д Загула) про тогочасне письменство, Я Савченка про критику, Леся Курбаса про становлення Молодого театру, М Бурачека про малярство та ін У журналі були виокремлені рубрики «Хроніка», «Мистецька трибуна», «Бібліографія»

«Мисте́цтво» — державне видавництво, засноване в 1932 у Харкові, переведене в 1935 до Києва, на базі якого в 1967 створено видавництво «Музична Україна» Серед його видань з проблем естетики, малярства, кінематографії тощо, поміж фотоальбомів, листівок, репертуарних збірників тощо привертали увагу «Бібліотека світової драматургії» (1945—49) — шість книг («Тартюф» Мольєра, «Школа лихослів'я» Р Б Шерідана, «Сірано де Бержерак» Е Ростана, «Підступність і кохання» А Міллера, «Рюї Блаз» В Гюго, «Прометей закутий» Есхіла), випущених у 1945—49 видавництвом «М » у перекладах М Рильського, Бориса Тена, С Голованівського та ін з розгорнутою післямовою та коментарями, «Бібліотека сучасної драматургії» (1967—91) — серія п'єс українських драматургів О Коломійця, М Зарудного, Я Верещака, Я Стельмаха, В Фольварочного, П Лубенського, О Довженка, О Підсухи, М Андрієвича, Г Савченка та ін (всього 43 автори), випущених у 1967—1991 видавництвом «М », серія «Пам'ятки естетичної думки» (з 1962), «Нариси з історії українського мистецтва» (1980—89), альбоми «Український живопис» (1985), «Крізь віки Київ в образотворчому мистецтві» (1986), «Тарас Шевченко» (1985) тощо

«Мисте́цтво для мисте́цтва», або **«L'art pour l'art»,** — іманентна сутність мистецтва, звільненого від засилля позахудожніх політичних, дидактичних, утилітарних інтересів, термін вперше застосований Г-Е Лессінгом («Лаокоон», 1766), став актуальним у XIX ст Фразу «М для м » французького філософа В Кузена Ш О Сент-Бев тлумачив у негативному значенні як «втечу від життя у вежу зі слонової кістки», яку соціальна критика використовувала, не з'ясовуючи її достеменного змісту Адекватне розуміння цього поняття спостерігалося вже у передмові Т Готьє до власного роману «Мадемуазель Мопен» (1835), у збірці статей «Нове мистецтво» (1852) А Л Ж де Сталь, підтвердилося творчою практикою Г Флобера, «парнасців», малярів-імпре-сіоністів, поетів-символістів, прерафаелітів, А Суінберна, О Вайлда, С Георге, Ф Ніцше, Р-М Рільке, представників «Молодої Польщі» та російського срібного віку, «Молодої музи», філософів «франкфуртської школи соціології» (Т Адорно, Г Маркузе), стало основою розвитку модернізму, засвідчило свідомий самозахист митців Настанови «М д м » спостерігались і раніше, наприклад в александрійській поезії, у ліриці неотериків, а за нової доби — у творчості прихильників маньєризму чи гонгоризму Підґрунтям нового тлумачення художньої дійсності були філософія І Канта, зокрема його міркування про «незацікавлений інтерес», про автономію художньої дійсності, ідеї Ф Шиллера («Листи про естетичне виховання людини») про гру та естетичну видимість, тенденції німецького романтизму (Новаліс, Ф Шлегель), що протистояли надмірній соціалізації літератури, зумовленій революційними потрясіннями наприкінці XVIII ст та першої половини XIX ст, зростанням попиту на масову літературу, розраховану на егалітарні смаки та задоволення потреби кон'юнктурного ринку, прогресистськими ілюзіями логоцентризму, поширенням міметичних принципів «зображення життя у формах самого життя» Однак ця теза з'явилась і як спростування вердиктів щодо письменства, проголошених Г-В-Ф Гегелем, на думку якого воно було зайвим, тому що дублювало філософію в її пізнанні абсолютного духу, а отже, розвинувшись від символізму до класицизму та романтизму, повинне зникнути з історії Аналогічні вимоги висували фізикалісти, вбачаючи в художніх творах перешкоду «точному» пізнанню довкілля, якого може досягти тільки наука, оскільки її дані можна перевірити Митці не лише спростовували такі безпідставні твердження, а й заявили про своє право на іманентний статус, що відповідав сковородинському принципу «спорідненої праці», відкидали позиції академізму, натуральної школи, ілюзійно-міметичного реалізму Адже мистецтво ніколи не було самостійним за античної доби естетизувало міф, за середньовіччя — канони офіційної церкви, у період Ренесансу — модель титанізму, універсалізму, індивідуалізму, класицизму — абсолютистський режим, за доби Просвітництва — дидактичні настанови тощо Вперше за своє існування митці XIX ст зважилися обстоювати право на самтожність, на створення іншої дійсності, де панують свої закони, що не протиставляються довкіллю, а зіставляються з ним, збагачуючи світ людини Тільки у такий спосіб вони, спираючись на концепції «філософії життя», засвідчували своє наближення до сутності світобудови Художня свідомість виявила високу зрілість Спроби авангардистів, зокрема футуристів, дадаїстів, реалізувати «смерть мистецтва» вказували тільки на їхні деструктивні домагання, які не завжди збігалися з їхньою творчістю Прагнення розчинити мистецтво у ризоморфних структурах постмодернізму, супроводжуване гаслами «смерті автора», «смерті суб'єкта», видається поспішливим, спростовується тенденціями «відродження суб'єкта» в межах after-postmodernism'у В українському письменстві потреба утвердити мистецтво в його іманентній сутності виникла на межі XIX—XX ст, коли нова генерація (Леся Українка, М Коцюбинський, В Стефаник, Г Хоткевич, М Вороний, Г Чупринка, «молодомузівці», «хатяни») полемізувала з представниками народництва, що на той час втратило енергію культурницького руху, перетворилося на гальмівну, охоронну силу Беручи на себе відповідальність за долю народу, ранні модерністи намагалися дотримуватися критерію правди, згармоніювавши його з критерієм краси, розбудовували свою художню концепцію на перетині «філософії життя» та національної «філософії серця» Орієнтацію українського модернізму на іманентне мистецтво поглибили митці «розстріляного відродження», Б-І Антонич, деякі шістдесятники, підтримали представники Нью-Йоркської групи та Київської школи

Мисте́цтво супере́чки — процес доведення (теза, аргументація та її зв'язок із тезою), коли опоненти мусять дотримуватися правил еристики і логіки, починаючи від прояснення чіткої за змістом тези, поняття вжите в однойменній книжці С Поварніна (1918, друге видання — 1923) Доведення мають роз-

глядатися з позиції істинності та хибності суджень С Поварін висвітлював два основні різновиди суперечки шляхом встановлення істинності думки (внаслідок чого встановлюється істинність або хибність тези) та доведення (з'ясовується, чи теза сприйнята опонентом) До інших бінарних різновидів належать зосереджена та безформна, проста та складна, письмова та усна суперечка тощо Дослідник виявив різні пастки під час диспуту, за допомогою яких опонент прагне утвердити власну позицію за рахунок свого противника Вони можуть бути дозволеними (зумисне відтягування заперечень, виявлення слабких пунктів аргументації тощо) та недозволеними (застосування афекту, погроз і т п), психологічними (дратування опонента, відволікання його уваги від порушеної проблематики і т д) Найуживанішими в такому разі бувають різні софізми, зокрема відступ від дискусійної теми, відступ від тези, неправдиві докази, хибні докази, що видаються за істинні, софізми, непослідовності Такі пастки застосовувалися під час Літературної дискусії 1925—28

«Мистéцький льох» — літературно-мистецький клуб, декоративно оформлений А Петрицьким, заснований у Києві в 1919 Молодим театром на чолі з Лесем Курбасом на Миколаївській вулиці, № 11 У «М л» відбувалися дискусії, вернісажі, літературні вечори, в яких брали участь поети-символісти (Я Савченко, Д Загул, В Кобилянський та ін), авангардисти (М Семенко), революційні романтики (В Еллан, В Чумак), майбутні «неокласики» (М Зеров) та «авангардівці» (В Поліщук), російські письменники (І Еренбург, В Маккавейський, С Венгеров), актори Молодого театру (В Василько, Харитина Нещадименко, К Кошевський, М Терещенко та ін) У ньому провели вечір-інсценізацію за творами П Тичини

«Мистéцькі матеріáли "Авангáрду"» — неперіодичне видання «авангардівців» (Харків, 1929, з'явилося три числа) На його сторінках були представлені твори В Поліщука (псевдоніми В Сонцвіт, Філософ з головою хлопчика), Л Чернова-Малошийченка, І Сенченка, О Сороки, Ю Корецького, М Майського, В Ярини та ін

«Митýса» — літературно-мистецький місячник однойменної літературної групи символістів, що виходив у Львові (1922) Журнал ілюстрував В Ковжун Його авторами були В Бобинський, який іноді друкувався під псевдонімом Маркіян Леліта, Р Купчинський, О Бабій, Ю Шкрумеляк, М Матіїв-Мельник — колишні українські січові стрільці, які дотримувалися традиції «Молодої музи» (почасти «Музагету»), обстоювали позиції символізму Для свого журналу та групи вони обрали назву від імені середньовічного легендарного галицького поета, про якого згадує Галицько-Волинський літопис Митуса перечив князеві Данилу, відстоював свою гідність митця, за що був страчений На сторінках цього видання вміщували також доробок Д Загула, А Павлюка, О Слісаренка, О Обідного, М Семенка, Є Яворовського, В Левицького (Софронів), Ю Липи, А Волощака, Ф Дудка, А Невинського, М Мельника та ін , опублікували студію «Від символізму — на нові шляхи» В Бобинського, в якій висвітлена еволюція цієї стильової тенденції, огляд «Сучасна українська лірика» Б Тиверця (псевдонім Д Загула), що основну увагу приділяв ліриці П Тичини і М Семенка У «М » подано також інформацію про життя українського театру, розвиток національної скульптури Група розпалася під тиском польської окупаційної влади й через захоплення частини поетів комуністичними ідеями (В Бобинський та ін)

«Михáйло Петрóвич Драгомáнов. 1841—1895. Його ювілéй, смерть, автобіогрáфія і спис твóрів» — літературно-науковий збірник, упорядкований та виданий М Павликом (Л , 1896), в якому подано матеріали, пов'язані з життям, літературно-критичною діяльністю, філософськими та соціальними поглядами М Драгоманова Збірник присвячений тридцятиріччю творчості відомого українського ідеолога, який «зворушив і згорнув докупи усі радикальні елементи Руси-України» У ювілейній частині видання вміщені опис заходів, промови представників різних товариств А Ляхоцького, В Степняка-Кравчинського, Ф Вовка, Наталі Кобринської, В Стефаника, Д Лукіяновича, Л Леже, Г Парі, В К Морфілла та ін У другій частині були опубліковані три його автобіографії, надгробні промови на його похороні, некрологи з різних газет У виданні надрукували й анонімні вірші «Була доба, пишали ясні мрії», «Поклон тобі, земляче дорогий», «Дорогій пам'яті М П Драгоманова»

Міграцíйна шкóла (*лат migratio· переселення*), або **Шкóла запозúчення**, — школа у фольклористиці другої половини XIX ст , яка, спираючись на філософські засади позитивізму, вдаючись до фіксації конкретних фактів (як?), а не теоретичних пояснень (чому?), пояснювала схожість уснопоетичних творів різних народів їхніми контактами й переміщенням Інші її назви — теорія мандрівних сюжетів, компаративістська школа Сформувалася на основі порівняльно-історичних досліджень, зокрема Т Бенфея, який видав свій переклад «Панчатантри» (1859) із санскриту на німецьку мову, довівши подібність наративів народів індоєвропейської мовної сім'ї Її представники Р Келлер, М Мюллер, М Ландау («Джерела Декамерона», 1869), Й Больте (Німеччина), Г Паріс («Східні казки і літератури середньовіччя», 1875), Е Коскен — автор дослідження «Народні казки Лорені» (Франція), А Клаустон («Народні казки та вигадки, їхні мандрівки та переміни»), А д'Анкона, Д Компаретті (Італія), І Полівка (Чехія), О Пипін, А Шіффнер, В Радлов, В Стасов, Ф Буслаєв, В Міллер, О Міллер, О Веселовський, І Жданов, Г Потанін, С Ольденбург (Росія), М Драгоманов, М Сумцов (Україна) та ін у своїх дослідженнях зосереджувалися на тлумаченні еволюції фольклору після його зародження, яке вивчала міфологічна школа Такий розподіл дослідницьких завдань окреслював їхню відмінність і взаємодоповнюваність Представники М ш спростовували своєрідність міфу та фольклору будь-якого етносу чи народу, вважали, що уснопоетична творчість формується у кожному окремому випадку лише під сторонніми впливами і через запозичення, сприяючи поширенню мандрівних сюжетів, хоч і відображає рух мотивів, фабул, образної системи у спільному міжетнічному комунікативному полі Так, О Пипін («Нарис літературної історії старовинних повістей і казок російських», 1859) дійшов висновку про важливість контактологічного чинника літератур різних народів Однак апологети таких моделей позбавляли конкретну національну культуру її самобутності, вважали її залежною від сторонніх впливів навіть там, де спостерігали лише типоло-

гічну схожість Така настанова характерна для статті «Походження російських билин» (1868) В Стасова, який вважав, що своїм походженням билини завдячують східним запозиченням Ця теза викликала гостру дискусію за участі Ф Буслаєва, О Міллера, П Бессонова, В Міллера, О Веселовського, які довели, що теорія міграцій потребує серйозних коректив О Веселовський скоригував обмеженість тези М ш концепцією зустрічних течій (праці «Слов'янські сказання про Соломона та Китовраса і західні легенди про Морольфа та Мерліна», 1872, «Дослідження на теренах російських духовних віршів», 1881, «Дослідження на теренах російського духовного вірша», 1880—90, «З історії роману та повісті», 1886—88) Таким чином, вплив на літературу врівноважувався теорією самозародження сюжетів В Міллер протиставив М ш власне бачення історичної школи В Англії як реакція на схематизм М ш виникла антропологічна школа Положень М ш дотримувався М Драгоманов («Байки Лафонтена та східні оповідання», 1884, «Турецькі анекдоти в українській народній словесності», 1886, «Слов'янські переробки Едіпової історії», 1892 тощо), поділяючи фольклор на твори, в яких зображено засвідчені переважно пісенними жанрами національне життя, побут, історію, та твори з мандрівними сюжетами (казки, притчі, легенди, балади, байки) Традиції М ш розвивав А Лобода Їх поглиблювали представники фінської школи (Ю Крон, К Крон, А Аарне), які обґрунтовували історико-географічний метод

Міжісто́рія (*нім Zwischengeschichte*) — оповідь про певну подію у житті персонажа чи інших героїв твору, що відбулася до зав'язки основного художнього конфлікту, однак подана в його розвитку

Міжлітерату́рні взаємозв'язки́ — властивість літератур здійснювати сприйняття оригіналів через переклад, запозичення, переспів тощо, взаємодію, стимульовану жанрово-стильовими впливами, міграцією сюжетів та зумовленими нею зустрічними течіями, що приводить до збагачення письменства як відкритої художньої системи Завдяки М в створюються продуктивні зв'язки між каноном та його варіантами М в можуть бути безпосередньо чи опосередковано контактними, синхронними, напівсинхронними, несинхронними, витворюючи типологічні ряди літературних явищ, а також локальними, ізольованими Адаптація текстів однієї літератури іншою відбувається шляхом їхньої акультурації, онаціоналення, осучаснення, іноді сприяє пришвидшеному розвитку маргінальних письменств (поболгарення), яким в іншому разі загрожує асиміляція багатшою за жанрами і стилями літературою М в вивчає порівняльне літературознавство, їх використовує інтертекстуальна практика

Міжнаро́дна асоціа́ція ви́вчення слов'я́нських культу́р (МАВСК) — організація, створена в 1976 у Берліні для здійснення проекту ЮНЕСКО «Вивчення слов'янських культур», до 1993 мала назву «Міжнародна асоціація вивчення та поширення слов'янських культур» Першим її президентом став Д Марков (СРСР), згодом обрали С Вольмана (Чехо-Словаччина), з 1993 — М Бочварова (Болгарія) Асоціація через національні та крайові комітети країн, що є членами ЮНЕСКО, поширює інформацію про слов'янські культури, організовує відповідні симпозіуми та конференції, забезпечує обмін науковими дослідженнями тощо Національний комітет України МАВСК очолював Г Вервес Асоціація сприяла появі таких видань, як «Современные славянские культуры развитие, международный контекст» (К, 1982), перекладена багатьма мовами монографія Л Новиченка «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» (1982—84), «Іван Франко і світова культура» у трьох книгах (К, 1990), чотиритомне дослідження «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (К, 1987—91)

Міжнаро́дна асоціа́ція літерату́рних кри́тиків (МАЛК) — організація, створена у Пармі в 1969 за ініціативою французького письменника, її першого президента І Гандона Асоціація об'єднала літературних критиків Європи, Азії, Африки, США, в її роботі також брали участь І Дзеверін, М Жулинський, Д Затонський та ін Асоціація видає «Бюлетень», в якому вміщують матеріали дискусій, інформацію про літературне життя тощо

Міжнаро́дна асоціа́ція україністів (МАУ) — об'єднання, засноване в Неаполі у 1989 за ініціативою Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України, Інституту мовознавства НАН України ім О Потебні, Українського наукового інституту Гарвардського університету (США), Інституту сходознавчих наук (Неаполь) для сприяння розвитку українознавчих студій, підготовці фахівців, координації наукових досліджень, обміну інформацією тощо Нині асоціація перебуває в Києві, має філії в різних країнах світу Спочатку обов'язки її президента виконував В Русанівський, з 1991 — Г Грабович, з 1993 — Я Ісаєвич МАУ організовує конгреси та конференції, видає «Вісник Міжнародної асоціації україністів», координує роботу Міжнародної школи україністики

Міжнаро́дна асоціа́ція украї́нських дитя́чих письме́нників, видавців та дія́чів культу́ри при НСПУ — організація українських письменників, що діє з 1990 Її керівництво складається з ради Асоціації та її президента Ю Сердюка, віце-президентів В Кави та Б Чайковського При ній видають журнал «Соняшник»

«Міжнаро́дна бібліоте́ка» — серія книжок, друкована накладом І Франка (Л, 1912—14, з'явилося 14 випусків), яка мала ознайомлювати українського читача з кращими творами українського та світового письменства У ній були видані «Українські поезії» О Афанасьєва-Чужбинського, історико-літературні студії «Рутенці Типи галицьких русинів 60-х і 70-х років мин в», «Дантова друга любов», «Найстаріші пам'ятки німецької поезії IX—XI вв», «Темне царство Студія з приводу Шевченкових поем "Сон" і "Кавказ"» І Франка, Франків переклад драми «Самсон-борець» Дж Мільтона тощо

Міжнаро́дна (дру́га) конфере́нція революці́йних письме́нників — форум, зініційований Міжнародним об'єднанням революційних письменників, який відбувся 5—15 листопада 1930 в Харкові за участі письменників 22 країн, зокрема Б Іллеша (Угорщина), Й Бехера (Німеччина), М Голда (США) та ін На ній головував І Микитенко, брали участь І Ле, Мирослав Ірчан, П Усенко та ін, виступив М Скрипник На конференції йшлося про консолідацію письменства світу, його протистояння фашизму тощо

Міжнаро́дна федера́ція перекладачі́в (*нім Federation Internationale des Traducteurs, FIT*) — організація, сформована в 1953 у Парижі, завдяки ЮНЕСКО в

1970 набула статусу неурядової організації. Охоплює асоціації перекладачів, синхроністів з п'ятдесяти країн, проводить фахові конгреси та конференції. Обстоює права перекладача, закріплені «Хартією перекладача» (Дубровник, 1963). Асоціація видає щоквартальник «Babel» («Вавилон», з 1955), «Newsletter» («Інформаційний бюлетень», з 1982), з 1966 діє Комітет з історії та теорії перекладу.

Міжнарóдне об'єднання революційних письмéнників (МОРП) — прокомуністична організація, створена в 1925 у Москві на основі філій пролеткульту, що задекларувала себе на першій конференції Міжнародного бюро революційної літератури (МБРЛ), реорганізованого в МОРП під час Міжнародної (другої) конференції революційних письменників у Харкові. До її друкованих видань належали «Вестник зарубежной литературы» (Москва, з 1927) та «Литература мировой революции» (1931—32). Участь у її заходах брали Л. Арагон, А. Барбюс, Б. Брехт, Й. Бехер, В. Броневський, Т. Драйзер, Лу Сінь, Мао Дунь, О. Серафимович, І. Микитенко, І. Гончаренко, П. Усенко та ін. МОРП проіснувало до 1935.

Міжнарóдний фóрум діячів культýри — з'їзд, скликаний Республіканським ювілейним комітетом за сприяння ЮНЕСКО та Всесвітньої Ради Миру для святкування 150-річчя від дня народження Т. Шевченка. Відбувся у Києві 29—30 травня 1964. Участь у цьому заході брали Я. Івашкевич, Дж. Вігореллі, Г. Пйовене, В. Макдональд, П. Кравчук, М. Бенюк, М. Т. Леон, Р. Кент, С. Русакієв, Т. Коруда, М. Бажан, Л. Новиченко та ін.

Мізансцéна *(франц. mise en scene — постановка на сцені)* — розташування декорацій, реквізиту, дійових осіб на театральному кону в епізодах вистави, під час кінозйомок або перед телекамерою. М. формує (враховує) певний стиль, відповідну пластичну форму.

Мікровидáння *(грец. mikros — малий)* — видання з дуже зменшеним (до 95%) текстом, поширені у другій половині XX ст., які відтворюють фотографічним, рідше поліграфічним способами і читають, застосовуючи спеціальні оптичні пристрої. М. використовують для швидкого розмноження довідкових матеріалів, періодики, книг, як недавно видрукуваних, так і давніх, рідкісних, адресованих здебільшого бібліотекам, архівам, музеям. Таку роль виконують і мікрофільми.

Мікротопóнім *(грец. mikros — малий, topos — місце, місцевість, onyma — ім'я)* — різновид топоніма, власна назва локального географічного об'єкта: лісу, урочища, поля, пасовища.

«Міліндапáньга» — давньоіндійська літературна пам'ятка, бесіди індо-грецького царя Мілінди (Менадра) — володаря північної Індії (II ст. до н. е.) та буддійського жерця Нагасени про сутність буддизму, співвідносна з діалогами Платона, упанішадами. Переписана із втраченого оригіналу на санскриті або пракриті, очевидно, у північній Індії (II—I ст. до н. е.). Зберігся переклад на мову палі (Цейлон), зроблений на початку I тисячоліття н. е., але із семи книг першоджерело відтворюють друга, третя частини першої книги, інші є пізнішими доповненнями.

Мім *(грец. mimos — лицедій)* — невеликий за обсягом комічний реалістично-побутовий жанр елліністичної драми, пов'язаний з культовими святами Діоніса, одна з форм народного карнавального театру. Започаткований як невеличка імпровізована сценка розважального характеру, що висвітлювала смішну чи грубувато-непристойну тему повсякдення. Характерними персонажами М. були нахлібник, дурень, блазень, рибалка, ремісник, дід, раб, гетера та ін. Основні ролі відводилися мімусу (чоловікові) та мімі (жінці), у спектаклі домінувала їхня гра, а не зміст. Діалоги здебільшого виголошувалися на місцевому діалекті. Першу літературну обробку жанру здійснили сицилійський поет Софрон із Сіракуз (V ст. до н. е.) та його син Ксенарх, які насичували діалогізовані ситуативні сценки живонародною мовою, влучними прислів'ями та приказками, що мали викликати комічний ефект. М. після появи в давньогрецькій драматургії Менандра та професійних акторів на певний час витіснили на маргінеси театрального життя, проте їх традиція відновилася під час кризи нової аттичної комедії, зокрема за доби еллінізму. Особливо популярним був жанр у римському театрі I ст. до н. е., ототожнювався з емболіями, власне музично-танцювальними, розважальними інтермецо або ексодами трагедії, *конкурував з ателланами*. Політичні М. писали Децим Лаберій (сатири на Юлія Цезаря), Публілій Сір. Для їхніх віршованих текстів, перемежованих прозою, характерні вільні висловлення, довільне стильове та ритмічне оформлення, застосування авантюрних, еротичних, сенсаційних мотивів, ускладнення структури драми, запровадження мімічної іпотези, тобто великої сюжетної п'єси. Вистави, в яких значну увагу приділяли пластиці, вокалу, розігрували на майданах, у палацах, рідше в театрі один чи два актори, серед яких були й жінки. Актори не користувалися масками, як у трагедіях та комедіях, натомість застосовували багато гриму. З найдавніших текстів збереглися тільки окремі фрагменти, знайдені в Оксірінхських папірусах, кілька сценаріїв та несценічні імітації Теокріта («Свято Діоніса» та ін., III ст. до н. е.) і Герода, який звертався до кульгавих ямбів, тобто мімiямбів (III ст. до н. е.). Пізніше М. були заборонені Турульським собором (691) як гріховне видовище, проте твори трансформувались у середньовічні фабльо, фарси, шванки, фастнахтшпілі, commedia dell'arte та ін. жанри сміхової культури. М. називають і актора, виконавця цього малого комічного жанру.

Мімéзис *(грец. mimesis — наслідування)* — наслідування дійсності, ідеї або творчості митця. Термін античної естетики та філософії на позначення творчого процесу, відображення позачасових образів у реальному світі. Його вживали і в розумінні зображення різних предметів і явищ, дійсності загалом, відмінних від копіювання, коли метою художнього трактування світу була потреба висвітлити його сутність, приховану за зовнішнім виглядом. До М. звертався Гомер у поемі «Іліада» (одна з героїнь звертається до полеглих вояків, наслідуючи голоси їх дружин), піфагорійці вважали, що мистецтво наслідує природу, Сократ поділяв їхню думку. Ідею М. розвивали в різних концепціях. Арістотель у «Поетиці» вважав, що митець відображає дійсність такою, якою вона є, або такою, як про неї кажуть, або такою, якою вона могла б бути, тобто наголошував на відтворенні наявного, можливого та ймовірного. Філософ приділив увагу засобам (ритм, слово, гармонія, метр), предмету («кращі» та «гірші» люди) і способу насліі-

дування (епос, лірика, драма) Натомість Платон («Держава») сприймав практику М як безнадійне поширення «тіні тіней», критикував її, схвалюючи безпосереднє відтворення ідеї, а не її копій, «тіней» у вигляді конкретних речей, обґрунтовував явище артистичного осяяння Для нього лише трагедія та комедія були пов'язані з наслідуванням, а лірика стосувалася «висловлень самого поета» Міркування мислителів античності позначилися на двох альтернативних шляхах розвитку письменства (мистецтва) Арістотелівська концепція найповніше втілилася за доби Ренесансу, класицизму, реалізму, натуралізму, набувши звульгаризованого трактування у «соцреалізмі», а Платонівська — у період середньовіччя, бароко, романтизму, модернізму Розмежування об'єктів та способів М стало основою теоретичного осмислення літературних родів Класицисти вдавалися до їх надмірної канонізації, що особливо вплинула на драму, обмежену законом трьох єдностей Проблема М була визначальною для представників будь-якої стильової тенденції класичного письменства Так, Ф Сідні наголошував на первинній ролі наслідування, адже твір людини не може змагатися з витворами природи, В Вордсворт вбачав міметичні сліди у мові Наукова поетика та художня практика модернізму XX ст, настановою яких була іманентна сутність мистецтва, переглянули поширені уявлення позитивізму про М, наголошували на потребі адекватного його розуміння у значенні моделювання універсуму Проблеми М досліджували Р Інгарден у праці «Про відмінне розуміння правдивості ("істинності") у творах мистецтва», Е Ауербах — «Мімезис Зображення дійсності у західноєвропейській літературі» (1953), Г Коллер — «Мімезис в антиці» (1954), Г Сорбом — «Мімезис та мистецтво» (1968), В Шестаков — «Естетичні категорії Досвід систематичного та історичного дослідження» (1983) Постмодернізм, заперечуючи метафізику присутності, не сприймає лінгвістичного зв'язку з природою, передбаченого М, відкидає просвітницьку модель чіткої антиміфологічної мови, яка сприяла розбудові логоцентричного, наслідувально-ілюзійного мистецтва, характерного і для доби Просвітництва, заперечує наслідувальні метанаративи У риториці М називають іронічне наслідування характеру, мови та почуттів інших людей У цьому значенні поняття застосовував М Довгалевський

Міміка *(грец mimikos наслідуваний)*, або **«Мова тіла»**, — рухи м'язів обличчя, що передають внутрішній стан людини, різноманітність її почуттів, емоцій, оцінне ставлення, є невербальним аспектом спілкування М належить до важливих зображально-виражальних засобів у фольклорі, драматургії, кінематографії

Мімія́мб — сценка античної драми, написана ямбічним розміром, що відображала події переважно міського побуту

Мінеза́нг *(нім Minnesang· пісня любові)* — німецька середньовічна лірика, присвячена Дамі серця, її вроді та чеснотам, яку виконували мінезингери Пісні складалися з двох однакових за будовою строф та висновку (Abgesang) Її різновидами є ляйх (Leich) і шпрух (Spruch), що представляли переважно однострофну віршову морально-дидактичну формулу, звучання підпорядковувалося провідній мелодичній лінії, пісні виконували під акомпанемент арфи чи лютні

Мінези́нгер *(нім. Minnesinger: співець кохання)* — німецький середньовічний поет-музика, автор куртуазної лірики, що виникла у XII ст як зустрічна течія щодо творчості провансальських трубадурів, арабської любовної поезії На початку існування М в Австрії, Баварії та Швабії, зокрема на придунайських землях (Кюренбергер, Дітмар фон Айст та ін), використовували прийоми невишуканої народної пісні без мотиву служіння обраній пані, а згодом оспівували неподілене кохання до недосяжної Дами серця (прирейнські поети Генріх фон Фельдеке, Фрідріх фон Гаузен, швейцарець граф Рудольф фон Феніс, тюрінгець Генріх фон Морунген, австрієць Райнмар фон Гагенау), служіння Богу та сюзерену, поетизували життя рицарів, хрестові походи Найвідомішим М вважається Вальтер фон дер Фогельвайде (1170—1230) Була відома також творчість Раймана Старого, Вольфрама фон Ешенбаха — автора поеми «Парціфаль» Творчість М вважалася палацовим мистецтвом, важливим складником виховання молодих рицарів Перший гурток виник при дворі Фрідріха Барбаросси та його сина Генріха VI У репертуарі домінував мінезанг та його різновиди У доробку прихильника «високої» любові Ульріха фон Ліхтенштайна, а також у творах так званих сільських М (Нойдгард фон Рівенталь, Тангайзер, Штайнмар та ін) лірика М перетворюється на стилізацію вони використовували прийоми шаржу і пародії, обираючи за персонажів не лицарів і панн, а пастухів та служниць Останніми М були Конрад Вюрцбурзький, Гуго Монфортський, Освальд фон Волькенштайн Криза творчості М, яку супроводжувало епігонство, за доби пізнього середньовіччя зумовила її непопулярність Її шанувальники видавали антології «Зразки старовинної швабської поезії» (1748) Й-Я Бодмера, «Пісні кохання зі швабських часів» (1803) Л Тіка

Міне́і Че́ты — див **Че́ты міне́і**

Мініатю́ра *(італ miniatura, від лат minium сурик)* — малярські зображення у вигляді заставок або ілюстрацій на всю сторінку, що прикрашали, ілюстрували середньовічні рукописи М називають і картини малого формату, виконані емаллю, гуашшю, аквареллю на папері, кістці, металі, фарфорі, яким притаманна тонка техніка виконання, полотна невеликого розміру, книжкові ілюстрації У літературознавстві М за аналогією з живописом називають невеликий за обсягом, композиційно довершений літературний твір, який узагальнює думку (образ) М у письменстві стосується малих жанрів новели (В Стефаник, М Яцків), вірша у прозі (Г Хоткевич, І Липа), шкіца («Діти Землі і Сонця» А Головка), анекдоту, іноді так визначають твори, більші за обсягом, наприклад водевіль «По-модньому» М Старицького чи п'єса «Всередині» М Метерлінка Зразком прозової М є твір «Окрушини» Ірини Вільде, для якого характерна афористичність висловлювання, відсутність неістотних подробиць, несподіваний фінал У жанрі М творять В Чухліб, Марія Цукатова та ін Поширені вірші-М рубаї, хокку, фрашки, коломийки З'являються окремі поетичні збірки М, наприклад «Емалі та камеї» Т Готьє чи «Дні» Є Плужника Приклад жанру із книжки «Сади Марії» М Григоріва

мов силует
води

ця фраза
на піску

У літературній практиці поширені також сатиричні та гумористичні М, наприклад збірка «Сто спокус, або розсекречена невинність» (К, 2002) П Осадчука, до якої увійшли дотепні сатиричні вірші еротичного змісту

Мінімалі́зм *(лат minimus найменше)* — естетика мінімуму зображально-виражальних засобів у мистецтві, визначальне поняття авангардизму та постмодернізму, запозичене з музики композиторів 50—60-х XX ст Ла Монта Янга, Ф Гласса, С Райха, Т Райлі, аналогічне поняттю «концептуалізм», яке вживали письменники й малярі Воно стосується редукції художніх форм при застосуванні оголеного прийому, драматизації матеріалу Зокрема, як основа М був використаний досвід футуристів, які тлумачили фонеми як визначальні елементи мови, спрощені до порожнього знака, використовували засоби пародії, жарту, епітафії М вважалися такі твори, як «Поема кінця» В Гнєдова, «Автопортрет» М Семенка Аналогічні процеси притаманні і малярству, техніка якого зводилася до компонування найпростіших геометричних фігур, наприклад «Чорний квадрат» К Малевича Для цієї тенденції характерне нав'язування реципієнту художніх моделей автора, які часто мали епатаційний, антиестетичний пафос Пошуки конкретності вірша були зумовлені кризою традиційної поезії і статусом автора, інерцією літературного високого стилю Коли йшлося про конкретність, оберіути та прихильники конкретної поезії, зокрема представники лозанівської групи, тлумачили її як дитячу безпосередність гри, відмовилися від серйозної монологічної лірики, а також від постаті лірика Вони вважали основою творчості мову, позбавлену естетичної функції, намагалися не втручатися у природу слова, відмовлялися від художнього самовираження Такий досвід притаманний постмодернізму, схильному до застосування мовної гетерогенності, використання принципу варіацій, маніпулювання «порожніми» структурами, за якого, на думку В Некрасова, усуваються малюнок, композиція, зображення, рамка, залишається чистий аркуш без «художності», названий «мистецтвом» (А Журавльова, В Некрасов, «Пакет», 1996)

Мінімалі́сти *(англ minimalists)* — угруповання американських прозаїків кінця 70-х — початку 90-х XX ст, творчість яких зумовлена кризою опозиціоністського руху та контркультури, розчаруванням у можливостях письменства обстоювати гуманістичні ідеали Будучи прихильниками реалізму і почасти натуралізму, М залишали поза увагою біологічні та соціальні проблеми, на відміну від прихильників «нового роману», не підтримували формальних новацій, зосереджувалися на фактографічному зображенні побутових подробиць Така тенденція притаманна збіркам новел «Благаю тебе, замовкни» (1976), «Про що ми міркуємо, мовлячи про любов» (1981), «Собор» (1983) Р Карвера, романам «Морозні картини зими» (1976), «Замурованість» (1980), «Фотографуючи Вілла» (1989) Енн Бітті, збіркам оповідань «Спотворення» (1976), «Секрети і сюрпризи» (1979), «Палаючий дім» (1982), «Де ти мене віднайдеш» (1986), роману «Механічні мрії» (1984) Джейн Енн Філіпс, романам «Останній обов'язок» (1878), «Жіноче товариство» (1981), «Люди і янголи» (1985), «Непомітна людина» (1995) Мері Гордон У цих творах зображено безбарвних персонажів, банальні події, відтворене відчуття заскнілого, безнадійного животіння, що спонукало літературознавців запровадити поняття «покоління байдужих»

Мініма́льна ро́зповідь *(лат minimum найменша кількість)* — зв'язок однієї події та двох станів, за якого подія пов'язує їх як попередній та наступний, а наступний стан сприймається як інверсія попереднього

Прокинувсь я — і я вже Ти
Над мною, підо мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою (П Тичина)

Мíра́кль *(франц miracle, від лат miraculum диво)* — жанр середньовічної релігійно-повчальної драми, близької до містерії та мораліте, основою якої були оповіді про поневіряння, упослідження, прочанство, віротерпимість, чуда католицького святого, пов'язані з постаттю Діви Марії, яка заступається за смертних, відпускає гріхи, наприклад «Прево, врятований Богородицею» Збереглося понад сорок текстів жанру, що виник під впливом літургійної драми (XII ст) Сюжети мали інтертекстуальний характер, були театралізованими цитатами агіографій, апокрифів, східних переказів тощо, насичені алегоріями, монументальною образністю У М канонізовані сакральні істини, ознайомлення з якими вірних було першочерговим завданням Іноді твори ґрунтувалися на історичних реаліях, зокрема на хрестових походах, зображених Жаном Боделем у «Грі про Святого Миколая» (1200), де йшлося про рицаря, який, потрапивши в полон до сарацинів, зберіг ікону Св Миколая, описували церковний побут, розкритий у «Міраклі про Св Теофіля» (прибл 1261) Рютбефа У творі змальований скарбничий, схильний до спокути гріхів після усвідомлення їх Цей сюжет про людину, яка продала душу дияволу і яку порятувала Мати Божа, вважають джерелом легенди про доктора Фауста У творах жанру поступово поширюються авантюрно-розважальні, сімейно-побутові мотиви («Міракль про Гібур»), пов'язані з життям духовних подвижників, з'являються психологічні характери та колізії («Вистава про Стеллу», «Вистава про Св Уліве»), окремим творам притаманна сатира на сваволю рицарства («Міракль про Роберта-диявола») чи пороки католицьких священиків («Врятована абатиса»), можновладців («Сорок міраклів Діви Марії») У цих текстах уже відчутні віяння сміхової культури, фарсу М видавалися суто міською літературною формою, без єдності дії, мали відносно стабільну структуру (три-п'ять актів з інтермедіями під час антрактів), багаті декорації та костюми Розвиваючись, М втрачав свої жанрові ознаки, перетворювався на побутову повчальну драму з християнським моралізуванням («Міракль про Грізельду»), найдовше проіснував в Іспанії (до XVII ст) Будучи суголосним ауто, позначився на доробку Лопе Ф де Веги Карпйо, П Кальдерона де ла Барки, Тірсо де Моліни М поширився у давній українській літературі за доби бароко в межах шкільної драми, вплинув на присвячену московському царю Олексію Михайловичу анонімну п'єсу (1673—74) про Олексія, чоловіка Божого, основою

якої був відомий апокриф, зафіксований у «Житіях святих» Петра Скарги та «Амфологіоні». Вона складалася з двох дій, у кожній з яких виокремлені п'ять та шість яв («видоків»), присвячена внутрішній боротьбі Олексія та змаганню за його душу темних і світлих сил, репрезентованих Рафаїлом та Гавриїлом, засвідчувала болісний вибір головного героя, який покинув домашній затишок і став на тернистий шлях життя Божої людини. Кульмінація твору розкривалася в інтермедійній сцені «Грання весілля». У творі висвітлено особливості світосприйняття українців. Була популярною «Комедія на Успенія Богородицы» на дві дії з епілогом (кінець XVII ст.) Дмитра Туптала Ростовського. У пролозі п'єси «ліствиця» (драбина), яку побачив уві сні Яків, тлумачилася як «Діва чиста»: нею має зійти Син Божий. Смерть Матері Божої, підтверджена монологами Плачу Церковного, Співу, Втіхи, як і її воскресіння, в яке повірив Апостол Фома, коли його переконали Віра, Надія і Любов, була основою сюжетотворення М. Фінал твору (прославляння Богородиці) виражений бароковою символікою та алегоріями: Влада дарує їй митру, якір, крила, ключ царства, книгу, пернач, шолом, сурму, меч. Відомою була «Декламація про Св. Катерину» польською мовою (1703—04), написана студентами (І. Левицький, Й. Дашкевич, І. Новицький, В. Горленко та ін.) Києво-Могилянської академії. Стильові елементи М. характерні також для драматургії символізму («Чудо Св. Антонія» М. Метерлінка) як прояв незвичайного, таємничого в композиції. Виставу «Міракль» німецького режисера М. Райнгольда (пантоміма за «Сестрою Беатріче» М. Метерлінка) або драму «Дійство про Страждальницю» бразильця А. Суассуно можна розглядати як спроби поновити давній жанр.

Мі́рна мо́ва — віршова мова з притаманним їй чергуванням довгих і коротких, наголошених і ненаголошених складів, прискорення та уповільнення, підвищення і зниження темпу мовлення при читанні:

Ти мене полюбиш не за пісню,
Ти мене полюбиш не за вроду.
Ти мене полюбиш за залізну
Відданість вкраїнському народу.
А коли я душу буревісну
Переллю в живе життя твоє,
Ти мене полюбиш і за пісню,
І за вроду — яка вже не є (О. Григоренко).

Мі́сра — неримована половина бейта: у монориамах на зразок касиди чи ґазелі суголосними вважаються лише парні верси.

Місте́рія *(лат. mysterion: таємниця, таїнство)* — західноєвропейська середньовічна релігійна синтетична драма, що виникла на основі літургійного дійства XII—XIII ст., яке муніципалітет або ремісничі цехи організовували на міських майданах. М. поширювалися до XVI ст. в Італії, Франції, Швейцарії, Британії, Німеччині, Нідерландах як масове видовище, вражали багатством бутафорії, костюмами, пафосом, сценічними ефектами (вознесіння святих тощо), виконувалися народною мовою в поєднанні з латиною. Дійство відбувалося на підводах, що рухалися повз глядачів (в Англії), або на нерухомій «сцені», довкола якої пересувалися глядачі (у Франції). Наприкінці XIV ст. сформувалися спеціальні напівпрофесійні братства, які виконували вистави. Так, паризьке «Братство страстей Господніх» для показу М. обладнало в 1548 Бургундський готель. М. були переважно анонімними, у них переосмислювалися біблійні сюжети різдвяного та великоднього циклу, було інсценізовано передусім життя Ісуса Христа (найперша британська п'єса XII ст. «Воскресіння»). Вистави нагадували генетично пов'язані з ними елевсинські, орфічні, самофракійські дійства, а також твори, присвячені давньоєгипетським богам Ізіді та Осірісу, вавилонському Таммузу, римському Аттісу, юанську драму XIII—XIV ст. Тематично М. розмежовувалися на євангельські (найпоширеніші) та старозавітні й апокрифічні (менш популярні). Три події християнської історії (народження, смерть та воскресіння Сина Божого) були композиційними центрами спектаклю, довкола них об'єднувались інші євангельські та апокрифічні епізоди про покликання апостолів, тайну вечерю, вилікування хворого, зцілення німого тощо. Театралізацію сакральних фабул під час антрактів пожвавлювали інтермедії. За змістом М. видається досить суперечливою, поєднуючи релігійну містику та життєві реалії, піднесені трагічні й приземлені комічні акценти. Іноді твори мали великий обсяг, циклічну форму, що з'явилася після 1450. Так, «Містерія Старого Завіту», що висвітлювала сакральну історію від часу створення світу до народження Ісуса Христа, складалась із сорока п'єс, в яких брало участь до 250 акторів (переважно ремісників); така вистава тривала кілька тижнів. Бутафорна «Містерія страстей Господніх» (1450) Арнуля Гребана охоплювала 34 574 верси, тривала 4 дні, у ній брали участь 393 дійові особи, його ж «Містерія діянь Апостолів» (друга половина XV ст.) містила 62 000 віршових рядків, передбачала участь 494 акторів і розігрувалася 9 днів. Відомими були драматурги Жан Мішель, П'єр Гренгор (Франція), Крістіан Гансен (Данія), рицар Хіллан (Меллерштадт), Хіль Вісенте (Португалія). Окрему підгрупу М. становили світська «Містерія про зруйнування Трої» (1452) Жана Міле, анонімні «Містерія про Святого Людовіка» (1470), «Містерія про облогу Орлеана» (1483), в яких відображені тенденції формування історичної, народно-героїчної драми. Жанр зазнавав впливу середньовічної карнавальності, інколи наближався до фарсу, соті у Франції, клухта в Німеччині. У Франції інсценізувалися будь-які епізоди Св. Письма, а в Англії — лише євангельські сюжети. Найповнішим вважається йоркський цикл, що містить 48 анонімних п'єс. Від середини XVI ст. офіційна церква заборонила М. за профанацію християнського канону, але популярність жанру зумовила його подальше існування, засвідчене «Містерією страстей Господніх» у південнонімецькому селі Обераммергау чи «Містерії тіла господнього» у Єлльчі (Іспанія), йоркськими та честерськими циклами вистав у Британії. «Містерія страстей» постійно розігрувалася у Парижі перед собором Нотр-Дам. М. успадкували польське (совіджальська література, література рибалтів), словенське, білоруське, болгарське письменства. Вона поєднувалася з дамаскинами, а також із давньоукраїнською шкільною драмою доби бароко: «Слово про збурення пекла», «Дійствіє на Рождество Христово», «Царство Натури Людской», «Мудрость предвічная», «Властотворний образ Человіколюбія Божія» тощо. Їхні автори дотримувалися середньовічних канонів жанру,

але значно меншого за обсягом, із повільним розгортанням дії У творах окреслювався домінантний епізод, якому підпорядковувалися інші Так, у «Торжестві Єстесва Чоловіческього» Адам і Єва перетворювалися на постаті Відчаю та Плачу, а Сатану заміщували фігури Лакомства, Непритомності тощо Розглядаючи М різдвяного типу, Д Чижевський у її фабульній основі виявив сакральне число (три позиції пастухів, царів, Ірода), монологи та діалоги, сцени зі співами або танцями, обрамлення символічними сценами Ці прийоми використав Т Шевченко у поемі «Великий льох», в якій відтворені три душі, три ворони, три лірники, наявні й інші елементи жанру Містеріальний сюжет в окремих випадках міг замінюватися світськими елементами, тому вплинув на ренесансну літературу, зокрема на зображення «чортячих» костюмів (книга четверта, розділ XIII) роману «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле Спробу поновити традицію жанру спостерігали у різножанрових творах «Містерія про милосердя Жанни д'Арк», «Вступ до містерії про другу чесноту» Ш Пегі, «Каїн» Дж Г Байрона, «Великий льох» Т Шевченка, «Віолен» Е Золя, «Містерії» К Гамсуна, «Спокуса» Панаса Мирного, «Зайди» А Бєлого, «Містерія-буф» В Маяковського, «Убивство у соборі» Т С Еліота «Томас Кранмер Кентерберійський» Ч Вільямса «Містерія» Т Осьмачки та ін

Містика *(грец mystikos таємничий)* — несвідоме, ірраціональне релігійне світосприйняття, закорінене в індивідуальних переконаннях людини, що можуть не відповідати засадам канонічного віровчення Основою таких поглядів є магія слова, здатного виражати невисловлюване Особливу роль у М відіграють семантично структуровані, віддалені від конфесійних традицій метафоричні утворення Втаємничення у містеріальне дійство часто відбувається шляхом медитацій, візій Найповніше М відображена в поезії «містиків» Майстера Екгарда, Й Тайлера, Г Сайзе

«Містики» — напрям у німецькій поезії XII—XVII ст , перейнятий містицизмом, представники якого прагнули поєднатися з Богом через екстаз Виник спочатку в жіночих монастирях, зокрема в ліриці Мехтільди Магдебурзької (прибл 1207 — прибл 1280), позначився на доробку Майстера Екгарда (прибл 1260—1327), розвитку німецької мови До школи Екгарда приєдналися Г Сайзе (1295—1366), Й Тайлер (1300—61) Офіційна католицька церква заборонила лірику «М », вбачаючи у ній прояви єресі, однак мотиви цього напряму наявні у творчості Я Беме (1575—1624), Й Шефера (1624—77), відомого за псевдонімом Ангелуса Сілезіуса, а також К Кульмана (1651—89)

Містифіка́ція *(грец mystēs втаємничений і лат ficatio, від facio роблю)* — зумисне введення в оману, приховування справжніх намірів, літературний твір, автор якого прихований або асоціюється з певним реальним, іноді вигаданим письменником Прийомом М може скористатися плагіатор, який не посилається на джерело У М формується фантомний образ автора, що набуває вигляду симулякру, а тому першорядного значення надають стилізації, в межах якої формується ідіолект вигаданого письменника До М належать імітовані пам'ятки літератури, приписування текстів певним авторам, введення постаті вигаданого автора Деякі твори, що стали надбанням світової класики, виконані як М «Дон Кіхот» М де Сервантеса, «Мандри Гуллівера» Дж Свіфта, «Історія Нью-Йорка» В Ірвінга Здебільшого містифікатор створює текст від імені іншого, тому ретельно опрацьовує деталі, пов'язані з його ім'ям, та внутрішню форму, тобто мову, архітектоніку тексту, анаграму чи криптограму вигаданого автора, який «оживає» у подвійному семантичному полі, запобігаючи розмежуванню дійсності та вигадки М вважається паралітературним жанром, живленим культурологічними джерелами, хоч може бути пов'язана з розіграшем Розглядається поряд з іншими інтертекстуальними жанрами стилізації (за Ю Масановим, повинна бути дотримана умова обов'язкового «підпорядкування свого стилю стилю містифікованого автора», щоб не виникло сумнівів у достеменності тексту) — пародією, травестією, епатажем, наслідуванням, плагіатом, фальсифікацією, а також шаржем, псевдонімом, карикатурою, однак має семантичні відмінності Зокрема, різниться від пародії, травестії, епатажу відсутністю посилань на певне джерело, з яким ототожнюється До М відносять і апокрифи Здебільшого різновиди М виокремлюють за гаданою належністю певному письменнику або фольклорним походженням справжнім письменникам (Григорій Кониський, який вважається автором «Історії Русів»), історичним особам — не письменникам («Листи» Нінон де Ланкло, насправді написані Г Волполом), вигаданим постатям на зразок Самійла Зорки, на діаріуш якого часто посилається Самійло Величко у тексті козацького літопису За збереженою стилістичною манерою, способом мислення, специфікою ідіолекту певного автора насправді прихований фантом, тому містифікатор не завжди дистанціюється від псевдоніма чи аноніма (трубадури чи менестрелі часто не розкривали свого імені) Вперше на цей жанр звернув увагу І М Суаре («Про літературні псевдоніми, які замінили справжні імена авторів», 1652) М як різновид літературної гри була типовою для античного письменства, в якому через заохочування мистецтва стилізації поширювалися псевдолисти семи грецьких мудреців Фалеса, Солона, Піфагора, Платона, Фемістокла, Демосфена, Гіппократа, а також дискредитаційні епістоли Епікура, вигадані Діотімом За доби християнства з'являлися М творів отців церкви (твори Псевдо-Діонісія Ареопагіта), що дало підстави Еразму Роттердамському нарікати на відсутність оригінальних священних текстів Вивчення М було започатковане за доби середньовіччя, коли запроваджувалися перші спроби каталогізації, пов'язані з потребою визначення сакральних текстів, що закладали підвалини текстології та критики тексту До XIX ст накопичилися прийоми декодування та класифікації псевдонімів, плагіатів, підробок, осмислювалися способи ідентифікації тексту що було неможливо зробити без відповідного автографа Проблема М , пов'язана з проблемами текстології, авторського права стала предметом вивчення О Дельп'єрра Ж Керара Ф Брюнетьєр об'єднував М у три групи твори із зазначенням відповідної історичної редакції, вигадані автором (епатації публіки, змішування вигадки й історії, підміна жанрів), ті, які мають лише назву Важливим в осмисленні М стало видання «Літературна містифікація» (1930) російського дослідника Є Ланна, базоване на західноєвропейських джерелах та на концепції М Бахтіна Є Ланн вважав стилізацію домінантою М , твор-

чий процес розглядав як формування діалогів вигаданого автора та героїв «у межах чужого психологічного світу», пропонував таку класифікацію жанру підробки творів безособового походження та власне письменства, приписувані авторам, історичним чи вигаданим постатям Згодом Ю Масанов зарахував до М і фальшиві переклади, вбачаючи у них «засіб літературної полеміки, суспільно-політичної сатири і протицензурного маскування» (стаття «Літературні містифікації», 1940, праця «У світі псевдонімів, анонімів та літературних підробок», 1963) Д Лихачов у статті «До питання про підробки літературних пам'яток та історичних джерел» (1961) трактував середньовічну підробку як історичну пам'ятку писемності Його міркування уточнив П Берков, розмежовуючи М та підробку, у першому випадку вбачав насмішку над довірливими бібліофілами, у другому — утилітарний розрахунок на їх довірливість Іноді М застосовують у літературних змаганнях, яким шкодить втручання позахудожніх інтересів Так, задля дискредитації віровчення брамінів католицькі місіонери розповсюджували підробки санскритських манускриптів А публікація «Фрейліна її величності Інтимний щоденник і спогад А Вирубової» («Минувшие дни», 1927—28) виявилася грубим пасквілем на родину Романових, сфабрикованим істориком П Щоголєвим та прозаїком О Толстим на замовлення більшовицького режиму Однак М може виконувати й культуротворчу функцію Наприклад, поширення текстів «Краледворського рукопису», «Зеленогорського рукопису», які ніби знайшов філолог Я Ганка, стимулювало розвиток чеського культурницького руху, формувало підвалини національного відродження Вони вплинули на українських письменників М Костомарова, М Шашкевича, І Вагилевича, І Срезневського, М Онуфрієвича, С Руданського, В Верхратського, І Франка та ін, які перекладали ці тексти українською мовою, вважали їх суголосними національно-визвольному руху в Україні Тритомні мемуари (1701) містифікатора С де Куртіля, автором яких вважався д'Артаньян, стали основою роману «Три мушкетери» А Дюма-батька Особливого розголосу набули «Пісні барда Оссіана», опубліковані в 1760—63 Дж Макферсоном, які справили враження не лише на англійську літературну громадськість, а й позначилися на формуванні європейського романтизму, породивши явище оссіанізму Практика М поширюється у XIX ст Так, П Меріме у 1825 видав романтичні п'єси вигаданої ним іспанської актриси Клари Газуль («Театр Клари Газуль») Збірку супроводжував її вигаданий портрет, намальований Е Ж Делеклюзом із самого містифікатора в жіночому одязі Через два роки П Меріме оприлюднив збірку «Гузла», яка немовби належала іллірійському епічному співцеві І Магլановичу Одинадцять творів з неї оформив як переспіви О Пушкін («Пісні західних слов'ян», 1835) Одним із перших помітив фальсифікацію «Гузли» Й -В Гете, що згодом підтвердив сам П Меріме Видання П Меріме, в яких пародіювався місцевий колорит романтиків, разом із творами Томаса Равлі, вигаданого Т Чатертоном, та «Піснями Оссіана» проаналізував А Тьєрі у праці «Великі літературні містифікації» (1913) Інколи прихильники М прагнуть розіграти читача, навіть дослідника письменства Наприклад, пушкініст Н Лернер оприлюднив у 1918 закінчення вірша О Пушкіна «Коли володар ассирійський», що виявився жартом С. Боброва Наслідком письменницької гри були вірші Черубіни де Габріак (1909), Неллі (1913), Анжеліки Іполітівни Саф'янової (1913), справжніми авторами яких виявилися М Волошин, Олена Дмитрієва, В Брюсов, Л Нікулін Викриття М пов'язане із серйозними перешкодами, що стосуються як літературних, так і позалітературних тенденцій Тому питання про тексти В Ганки та Й Лінди («Краледворський рукопис», «Зеленогорський рукопис») чеські філологи (П Й Шафарик, Й Юнгман) намагалися не порушувати задля розвитку національно-визвольного культурно-просвітницького руху, хоча будитель Й Домбровський наполягав на визнанні «Суду Любуші» фальсифікатом, що було доведено у 80-ті XIX ст Достеменність «Пісень Оссіана» обстоювалася протягом ста років після того, як вони були надруковані, хоч ще критик та лексикограф С Джонсон, сучасник Дж Макферсона, піддав сумніву його публікацію У 1803 французькі дослідники вивчали видані в 1803 поезії «трувереси» XV ст Клотильди де Сюрвіль, що виявилися М У 1823 В Герінг надрукував роман «Уалладмор», ніби написаний В Скоттом Наприкінці XIX ст В Г Айрленд зізнався у приписуванні В Шекспіру трагедії «Вортігерн та Ровена» М може настільки заповнити літературний простір, що здатна не лише витиснути оригінал на периферію, а й усунути його зовсім із художньої дійсності Єгипетський філолог Таха Гусейн у своїй праці «Про доісламську поезію» (1927) довів, що таке твердження характеризує розвиток давньої арабської бедуїнської поезії, хоч І Крачковський, Ханна аль-Фахурі вважають його висновки перебільшеними У письменстві мовою фарсі Омару Хайяму приписують від 400 до 1300 бейтів, на чому наголошував академік В Жуковський («Омар Хайям та "мандрівні сюжети"», 1897), а також А Крістенсен (Данія), Форугі, Нафісі (Іран) Автор може не приховувати М, використовуючи у творі підзаголовки з неіснуючого джерела, наприклад «До Ліцинія (з латинської)» О Пушкіна З такою метою застосовують і прийом рецепції ніби знайдених пам'яток писемності «Манускрипт з вулиці Руської» Р Іваничука М поширювалися і на мемуари (сфабриковані П В'яземським «Листи та нотатки Оммер де Гелль») Розповсюджували також фальсифікації творів під іменами відомих авторів, зокрема І Гарусов, М Городецький — драму «Лихо з розуму» О Грибоєдова, М Ястржембський — роман «Мертві душі» М Гоголя тощо Явищем у письменстві стали афоризми і поезії Козьми Пруткова, за образом якого приховувалися брати О та В Жемчужникови, О Толстой Викриття М здійснюється засобами текстології, графології, палеонтології, стилістики тощо, адже містифікатор зазвичай проявляє свою тенденційність, розбудовуючи образ певного автора, стилізуючи його ідіолект або фольклорну чи писемну пам'ятку під невластиві їй конкретно-історичні дискурси Так з'являються неприпустимі неточності Наприклад, у доробку Клотільди де Сюрвіль йшлося про супутники Сатурна, про які в її добу не знали, але містифікатор її поезій досі не відомий, на відміну від пастиша «Останній із свояків Іоанни д'Арк» О Пушкіна (1837), в якому поет використовував ним же придумані листи Вольтера Інколи підробку виявляють через зіставлення текстів із пізнішими відомими творами Зрідка М стають об'єктом неупередженого на-

укового аналізу, як-от фальсифікація Д Зуєва фіналу поеми «Русалка» О Пушкіна, яку вивчав Ф Корш у дослідженні «Розбір питання про достеменність закінчення “Русалки” Пушкіна» (1898—99) Літературознавчий аналіз піддає сумніву автентичність багатьох пам'яток писемності, наприклад надруковане в добу М «Слово о полку Ігоревім» (1800), оригінал якого згорів під час пожежі у Москві (1812) Твір викликав недовіру М Каченовського, А Зиміна, А Мазона, Ю Кшижановського Тому гіпотетичний твір відрізняють від зумисне містифікованого Так, І Срезневський на сторінках «Запорожской старины» не лише редагував зібрані ним українські думи та історичні пісні, а й вдавався до їх підробки («Дари Баторія», «Смерть Богданка», «Битва Полтавська», «Палій», «Таборський похід Серпяги» тощо), яку викрили В Антонович та М Драгоманов у збірнику «Історичні пісні малоруського народу» (1874—75) Водночас практика І Срезневського стимулювала розвиток національної фольклористики і літератури (історичні поеми Т Шевченка, поема «Черниця Мар'яна» П Куліша, «Марко Проклятий», «Маруся Богуславка» О Стороженка), пробуджувала національну самосвідомість, особливо важливу в період культурно-просвітницького руху До М вдавались і задля уникнення цензури П Куліш у «Записках о Южной Руси» (1856) подав поему «Наймичка» Т Шевченка як твір невідомого автора Таку історично зумовлену тенденцію Г Грабович (статті «Вічне повернення містифікацій», «Слідами національних містифікацій» на шпальтах журналу «Критика», 2003) визнає як сакралізацію колективної свідомості, канонізацію «національного епосу» та «національного поета» і водночас відмовляє у праві на існування «Пісням Оссіана» Дж Макферсона, «Велесовій книзі», «Посланню орлів хозарам», «Слову о полку Ігоревім» Не всі ці твори виявилися М Так, група авторитетних філологів на чолі з академіком О Шахматовим довела автентичність «Слова о полку Ігоревім» Ю Смолич в есе «Моя майбутня книга» («Універсальний журнал»), аналізуючи свої книги («По той бік серця [ ]», «Останній Ейджевуд», «Фальшива Мельпомена», «Господарство доктора Гальванеску»), заявляв « мої твори — сама містифікація Мої п'ять книжок не існують і існувати не можуть Не мають права», оскільки існують у контексті властивої українському письменству «самолірики» та «самонатуралізму», де немає місця металітературі Іноді письменники вдавалися до М як художнього прийому Таким, зокрема, було «Переднє слово» М Йогансена до його роману «Пригоди Макк Лейстона, Гаррі-Рупперта та інших», де автор приховувався під криптонімом М К Яскравою подією в літературі 20-х XX ст були футуристичні М Едварда Стріхи (псевдонім К Буревія) «Зозе», «Автопортрет», «На хвилі 3000 метрів», «Партвивіска», а також — на поезії П Тичини та Г Коляди, В Маяковського, які друкувалися на сторінках журналу «Нова генерація» (1927, 1928) Особливо привертала увагу його радіопоема «Зозендропія», опублікована в альманасі «Авангард» (1928, Ч 3), та організація матеріалів 138-ої книги «Літературного ярмарку» До М вдаються і сучасні письменники Наприклад, В Винничук зробив себе героєм власних творів, зокрема у «Легендах Львова», опублікував поему «Плач над градом Кия» від імені вигаданого ірландського ченця Ріандгабора («Жовтень». — 1984 — Ч 9), поширював «Житіє гаремноє», яке немовби створила Настя Лісовська (Роксолана)

Містична співучасть (*франц. participation mystique*) — внутрішній зв'язок між об'єктами та людьми, зумовлений сильним несвідомим співвіднесенням, специфічним відчуттям тотожності, термін Л Леві-Брюля Аналітична психологія тлумачить М с як випадки, коли суб'єкт не спроможний відмежуватися від довкілля, що характерне передусім для первісних суспільств, хоча поширене і в сучасному світі, зокрема під час мітингів, спортивних змагань, концертів, шоу тощо М с може відбуватися і під час написання чи сприймання художнього твору

Містичне (*грец. mystikos таємничий*) — загадкове, таємниче, надприродне, непояснюване Поняття стосувалося давньогрецьких містерій, пов'язаних із культом Діоніса та Деметри Воно характеризує також проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання та його наслідків Стан М відокремлюють від звичайного душевного піднесення, оскільки містичний настрій виповнюється об'єктивним змістом Воно відрізняється від фантастики, що має доцільну вигадку Індивід переживає М як достеменну дійсність, що набуває химерного вигляду При цьому зовнішній досвід осягається шляхом видіння, внутрішній — пов'язаний зі специфічними психофізичними переживаннями Якщо перший аспект притаманний західноєвропейському світогляду (Франциск Ассізький, Ігнатій Лойола), то другий відповідає візантійському досвіду, осереддям якого вважають Ісусову молитву, метою — мовчання (ісихія), обґрунтоване Григорієм Паламою, концепцію якого підтримували Іван Вишенський, Григорій Сковорода Традиція східного М була підтверджена «Лїствицею» Івана Синайського (VII ст), апофатичним текстом псевдо-Діонісія Ареопагіта (V — початок VI ст), а також анонімним «Містичним богослів'ям», «Божественними іменами», «Небесною ієрархією», зосереджена в антології «Добротолюбство», перекладеній на давньослов'янську мову волоським ченцем Паїсієм Величковським (1722—94) Крім християнського дискурсу М, існує і східний Упанішади, веди, тексти Лао-цзи Відомі також учення Геракліта, піфагорійців, Емпедокла, юдейсько-еллінська концепція Філона Александрійського, «герметичні книги» Гермеса Трісмегіста, погляди неоплатоніків і гностиків, єврейська кабала, персо-мусульманський суфізм Проблему М розглядали Анжела із Фоліно, Маргарита Кортонська (XIII ст), Майстер Екгард (прибл 1260—1327 чи 1328), Йоганн Тайлер (1300-61), Терезія Велика («Автобіографія», XV ст), Парацельс (1493—1541), Я Беме («Аврора, або Вранішня зоря при сходженні», 1612), Григорій Сковорода та П Юркевич («філософія серця»), Е Сведенборг (восьмитомні «Таємниці небесні», 1749—56), Єлена Блаватська («Таємна доктрина», 1888), Р Штайнер (його антропософія відома під назвою «окультизм»), В Соловйов, С Булгаков, П Флоренський (історіософічні концепції), М Бердяєв (есхатологічні аргументації), Д Андреєв («Троянда світу»), К Кастанеда («Вчення Дона Хуана Шлях знання індіян які», 1968) тощо М було джерелом художньої творчості, його пов'язували зі специфічним хронотопом, внутрішнім осяянням, натхненням, що поривається до іншого світу, втілює епістемологічні можли-

вості богопізнання, осягнення космософії, коли антитетична демонізму божественна духовність сприймається як любов М виражене в естетичних формах, з використанням засобів міфу, відтворенням чудесної реальності, віднаходженням сакральної символіки, що розкривалась у містико-релігійних міраклях, містеріях, мораліте, житіях, повчаннях тощо, які ілюстрували сюжети священної історії Навіть ренесансна свідомість не була позбавлена М , обстоюючи ілюзорні настанови антропоцентризму і титанізму, що асоціювалися з образом боголюдини Особливий інтерес до М притаманний романтикам і модерністам Яскравим прикладом його застосування можуть бути «Роман про добру людину» та «Роман про людське призначення» Емми Андієвської, в яких особливості української дійсності зазнають гіперболізації, реалії табору Ді-Пі розчиняються у поліваріативному хронотопі, в історіософських інтерпретаціях круглого часу тощо Прикладом загадкових, надприродних, таємних переживань є лірика поета-символіста Я Савченка

Я тихий між ними, як привид, як тінь
У деннім полоні проходжу кудись
І маревом марю блакитних пустинь,
Де був я спочатку, де буду колись

Місце́вий колори́т *(франц couleur locale, від італ colorito, з лат color колір)* — відтворення у художньому тексті специфіки національно-історичного побуту, звичаїв, обрядів, мовлення, пейзажу, притаманних лише певному краю Запроваджений на межі XVIII—XIX ст , запозичений з теренів малярства Поняття застосували французькі романтики, які, на противагу класицистам, обстоювали потребу заповнення літератури колоритом місця і часу, що надає їй національної та історичної специфіки На М к одним із перших звернув увагу Б Констан («Міркування про трагедію “Валенштайн” та німецький театр», 1808), заперечуючи уніфікаційні принципи класицизму, яким протиставляв «оссіанівський колорит» як відповідник «давньої Півночі» Такі естетичні настанови підтримував В Гюго Зображально-виражальні можливості М к були розкриті в українській етнографічній школі, італійському веризмі, іспанському костумбризмі Вони яскраво представлені в доробку В Скотта, А В де Віньї, Є Гребінки, Г Квітки-Основ'яненка, П Куліша, Ганни Барвінок, О Стороженка, В Гюго, А Мандзоні, Х Сомоса, Дж Верги, Л Капуана, Дж Роветти, С Естебанеса Кальдерона, Р де Месонеро Романоса, Дж. Фенімора Купера, Л Толстого, П Лоті, Ольги Кобилянської, В Стефаника, М Стельмаха, Гр Тютюнника, В Медведя та ін Однак історична достовірність їхнього письма не ставала самоціллю, не приховувала «істотного, неперехідного змісту», що було важливим для Г -В -Ф Гегеля, тісно пов'язувалася з народністю, властивою, зокрема, українському письменству другої половини XIX ст Елементи М к використовували письменники різних стильових напрямів у різні періоди розвитку літератури драма «Назар Стодоля» Т Шевченка, повість «Тіні забутих предків» М Коцюбинського, роман «Ost» («Морозів хутір») У Самчука тощо

Місяцесло́в — календар-альманах, який друкували в Україні за доби бароко з кінця XVII ст з просвітницько-християнською метою, окрім текстів сакрального змісту, подавав історичну, побутову інформацію Першим українським М був «Календарь, или Мѣсяцесловъ» (1700), виданий у друкарні Києво-Печерської лаври Невдовзі у ній з'явився «Полный христианский місяцеслов з присовокупленіем разных статей російской истории, к Кіевской епархіи относящихся» Після заборони у 1720 Петром I книгодрукування в Україні дозволялися публікації М вже не давньою українською мовою, а російською, і лише після перегляду їх цензурою Однак традиція барокових М продовжувалася за інерцією, свідченням чого були «Кіевскіе місяцеслови» (1797—1800) Іринея Фальковського Перші календарі народною мовою поширилися на західних землях України у другій половині XIX ст , успадкувавши традицію М Іноді письменники використовують поняття «М » з відмінною семантичною метою Так, М Стрельбицький у своєму «Месячнике России» (2003) висміяв неоімперські тенденції сучасної Росії, що немовби розгорталися впродовж 32 днів тринадцятого місяця макабря

Мі́сячник — періодичне видання, найчастіше журнал, що виходить щомісяця

Мі́тос *(грец mythos слово, сказання)* — фабула, впорядкування зображуваних подій Арістотель вживав це поняття при виборі можливого перевпорядкування одиниць, які формували логос

Міф *(грец mythos слово, сказання)* — універсальна чуттєва дійсність, структурована за людським світосприйняттям, не ідентична довкіллю, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдино можливою, справжньою, тому втрата М відповідає втраті сенсу життя М має вигляд космосу, що протистоїть зовнішньому хаосу, населений божествами, духами першопредків, демонічними істотами Йому властиві своєрідні просторова архітектоніка, найчастіше у вигляді дерева світу, окремий циклічний або лінійний час, своя сакралізована історія, початком якої була космогонічна оповідь М виявляється моделлю певного колективу, в якій асимільоване особистісне начало, переважно антропоморфною, хоч наявні й зооморфні легенди про тотеми Будучи відображенням світогляду первісної громади, М становив форму наївного, безпосереднього пізнання (О Конт, Г Спенсер, Е Б Тейлор), коли ефективність спілкування залежить від магічних дій, особливо сформульованих словесних дискурсів, які, на переконання мовця, могли впливати на процеси у світі, стимулювати бажані та обмежувати небажані з-поміж них Задля цього використовувалися синкретичні жанри (замовляння, заклинання, ворожіння, ритуальні дійства), що стосувалися як космогонічних явищ, відображених у календарно-обрядових циклах, у діонісіях, так і долі конкретної людини, яка мусила пережити ініціації, перейти свій життєвий шлях, зберегти душу тощо Іноді такої мети досягали шляхом обов'язкової жертви, часто кривавої, що позначалося на психології формованих етносів (вбивство челяді та її поховання з покійником у Давньому Єгипті, Китаї) Давня людина не уявляла собі М , а жила в ньому, але не наділяла міфічними функціями виняткові історичні постаті, зокрема Христа, Крішну чи Мухаммеда, тому що вони безпосередньо втілювали божественну першосутність Відмінності між народами визначалися також номадичним чи рільничим способом існування, «суб'єкт-об'єктною» чи «суб'єкт-суб'єктною» діяльністю Українці, які здавен займалися хлібо-

робством, жертвували своїм богам злаки, хліб Цей автохтонний космос, основою якого є індоєвропейська минувшина, гармонійно поєднувався з античними та християнськими концептами світобудови За тематикою, структурою та проблематикою виокремлені М космогонічні (походження всесвіту), антропологічні і тотемічні (походження людини), етіологічні (причини походження явищ природи) Окремо розглядають есхатологічні, в яких ідеться про космічні цикли світових катастроф, відображені Гесіодом та Овідієм у зміні чотирьох віків, у єгипетській Книзі мертвих, у буддійській нірвані, у пророцтвах Мані, у коментарях Талмуду тощо Арістотель у «Поетиці» тлумачив фабулу як М із традиційної сукупності трагічних переказів, поєднання зображуваних античними драматургами подій Втративши універсальність свого впливу на людську свідомість у процесі розвитку цивілізації, утвердження раціоцентричного світогляду, М наявний у психіці людини як архетип, актуалізується в інерційних ритуалах, що поступово «забувають» адекватний код прочитання, перетворюються на міфологеми, які стали основою фольклору М живить образами й ідеями мистецтво, яке опрацьовує його зображально-виражальні елементи, романтизує художню дійсність, протиставну буденності На початкових етапах розвитку художня дійсність була складником М, що засвідчує доба античності Тогочасний епос і драма не виходили за межі міфоцентризму Античний М визначальним вважав фаталізм, що панує над людським життям, натомість християнський М давав кожному право на вибір істинного шляху до Бога, до своєї духовної сутності, звільняючи особистість від влади колективу Це започаткувало нову тенденцію в М, який набував індивідуального вираження, найповніше відображеного в художній літературі, починаючи з постатей ренесансних титанів, які виборювали власний життєвий простір за рахунок інших Якщо представники Просвітництва («Прометей», «Ганімед» Й-В Гете, «Магомет» Вольтера) використовували традицію М для розв'язання своїх філософських завдань, то романтики вдавалися до власного міфотворення (поема «Єдиний» Ф Гельдерліна, «Еліксир диявола» Е-Т-А Гофмана), богоборчі мотиви письменників попереднього покоління заступив демонізм (Дж Г Байрон, П Б Шеллі, М Лермонтов) Архетипна архаїка наявна і в реалістичних творах «Ніс» М Гоголя, «Boa constrictor» І Франка Пошуки містифікованого символу-першоміфу здійснювали символісти С Маларме, С Георге, В'яч Іванов, М Вороний Зразками індивідуального М вважають романи «Улісс» Дж Джойса, в якому йдеться про символічну інтерпретацію примарних реалій, «Чарівна гора» Т Манна, де відображено ритуали, «Замок» Ф Кафки, що розкриває універсальну модель людства, лірику Б-І Антонича, розбудовану на опозиції космосу і хаосу, з архетипами, вираженими через метафору М важливий у теорії циклічності культури О Шпенглера, в образі «круглого часу», застосованому в «Романі про добру людину» Емми Андієвської Він може набувати індивідуальних ознак, як-от у романі «На той бік» В Винниченка, в якому письменник наводив модернізовану «верходубівську» версію про Наяду, що втілює «ангела-повстанця» з війська Люципера, проголошував фантомне звільнення від сьогодення через приховування свого безталання і темних «сатанинських» сил, яким підпорядковані персонажі Вони (Іван Верходуб, Ольга Чернявська), відкидаючи кантівський категоричний імператив як філософську іграшку, існують лише в межах тієї моделі світу, яку сприймають за єдино реальну М наявний у всіх аспектах світу людини, навіть там, де його не мало б бути, зокрема у картезіанстві, яке спричинило уявлення про всемогутність науково-технічного прогресу, та в соціальних утопіях, що зумовили появу комуністичних режимів Деякі літературознавці (Р Чейс, Н Фрай) вважають М одним із літературних жанрів або модусів, а інші дослідники сприймають його лише як жанр усної творчості, цілісну систему первісної культури (С Аверінцев) чи первісної ідеології (О Лосєв), незрілої давньої філософії (Б Фонтенель) Реалізацію М віднаходять у добі Відродження (Л Баткін), романтизму (У Трой), модернізму (Р Барт, Н Фрай, Д Затонський) М не має чіткого конкретно-історичного тлумачення, йому властива постійна трансформація, оскільки він пов'язаний із досвідом людини, на чому наголошує К-Г Юнг Нині це поняття може стосуватися діяльності відомих кінозірок, співаків, навіть дій героїв мультфільмів

Міфе́ма *(грец mythos слово, сказання)* — найменший елемент, фундаментальний складник міфу, який використовують і в ньому, і в художній літературі, входить до складу системи світобудови, що відповідає уявленню людини, а не довкіллю, вважається справжнім, не фіктивним Може набувати космогонічних, астральних, антроморфних, тотемічних, анімістичних, есхатологічних характеристик Часто М пов'язана з художніми завданнями твору, наприклад із використанням подвійної семантики, поєднанням раціональних та ірраціональних чинників, що характерне, зокрема, для прози Ольги Кобилянської

Міфологе́ма *(грец mythos слово, сказання і logos слово, вчення)* — уламок міфу, міфема, яка втратила свої автохтонні характеристику та функції, залучена до фольклорного тексту, в якому сприймається як вигадка, образна оздоба чи сюжетна схема, що вже стала традиційною М поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат тощо М видається подорож Одіссея в «Уліссі» Дж Джойса, постать Раббі Галілейського у «Quid est Veritas?» Наталени Королеви, мотив Герострата в однойменному романі Емми Андієвської, національні архетипи у поезії Київської школи — В Голобородька, В Кордуна, М Воробйова, М Григоріва

Міфологі́зм *(грец mythos слово, сказання і logos слово, вчення)* — спосіб поетичної реалізації міфу в художній літературі, його смислове переінакшення на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема використання міфологем у новому семантичному полі, що актуалізує їх відмінні значення при збереженні архаїчної домінанти На переконання засновника архетипної критики Н Фрая, ідея письменства полягає у перетворенні міфів, отже, історія літератури тлумачиться не як процес, а як форма внутрішнього саморуху, що спрямований на видозміну міфем на різних етапах розвитку художньої свідомості Відображення архетипів у літературному творі здійснюється через форми поетичного мислення, зокрема через символ Подібні міркування висловлював О Потебня («За-

писки з теорії словесності»), який вбачав у міфі «поетичний образ», на відміну від світосприйняття первісної людини, для якої ці поняття не збігалися, вказував на суголосся психологічних засад слова, міфу та літературного твору Найвиразніше такі тенденції відображені у поезії, перейнятій міфоцентризмом, за якого міф поступово перетворюється на художній прийом, що поширився у творах від «Іліади» Гомера (IX—VIII ст до н е) до «Фесалії» Лукіана (I ст н е) У цьому розвитку онтологічну функцію міфу змінила роль збереження культурологічного досвіду, наочного прикладу поведінки людини Відбувається також профанація сакральних чинників, засвідчена пародією на зразок «Батрахіомахії», комедій Арістофана

Міфологíчна крúтика (*англ myth criticism*) — тенденція в англо-американському літературознавстві XX ст, базована на концепціях Дж Фрезера та К-Г Юнга, яка досліджує сучасні концепції міфу, що вважаються вирішальним трансісторичним чинником художньої творчості М к ще називають ритуальною, або архетипною, критикою У дослідженні Н Фрая «Анатомія критики» (1957) історія світового письменства висвітлюється як рух замкнутим колом література, відмежувавшись від міфу, знову повертається до нього, зокрема у творчості модерністів М к спирається на досвід преромантиків та романтиків, які, наприклад Т Блекуелл, Й-Г Гердер, Ф Шеллінг, спростовували нігілістичне ставлення класицистів, просвітників до міфу, апелює до його трактувань Р Вагнера, Ф Ніцше, Т Манна та ін Важливе значення в її концептуалізації відіграла міфологічна школа Але М к вважала її пройденим етапом, вбачала у письменстві тяжіння до міфу у структурному, змістовому, ідеологічному аспектах Найповніше свої можливості М к розкрила в англійській антропологічній школі (Е Б Тейлор, Е Ленг, Дж Фрезер та ін), зокрема при осмисленні магії та пов'язаних із нею ритуалів, що позначалися на художній діяльності, передусім щодо версії про божество, яке постійно вмирає та відроджується Їхні концепції поділяли вчені Кембриджського університету, де сформувалася кембриджська школа міфокритики Е Чемберс («Середньовічна сцена»), Ф Корнфорд («Походження аттичної комедії»), Дж Вестон («Від ритуалу до роману»), а також Дж Харрісон, Г Меррей Їх підтримували Р Грейвс («Біла богиня»), Ф Реглан Не цілком сприйняли концепцію Дж Фрезера релігійний «протоструктураліст» К Стілл («Вічна тема») та юнгіанець М Бодкін («Архетипи в поезії») Їхні спостереження позначились на студіях М Еліаде, Б Малиновського Методологічні набутки М к використовували дослідники драми (Ц Барбер, Г Вайзінгер, Ф Фергюсон, Т Портер), роману (Р Кук, Ю Франклін, Ф Янг, Л Фідлер, Дж Луфборо) та почасти поезії, що характерно для Г Грабовича — автора монографії «Шевченко як міфотворець»

Міфологíчна шкóла — напрям у фольклористиці та літературознавстві початку XIX ст, запроваджений німецькими романтиками гейдельберзькими (Л Арнім, К Брентано, Й Геррес та ін), єнськими (брати А та Ф Шлегелі), які спиралися на естетику Ф-В-Й Шеллінга («Філософія мистецтва», 1802—03), на уявлення про міф як універсальне значення, «природну релігію», необхідну умову існування мистецтва, достеменну основу поезії, намагалися віднайти генетичне праджерело міфотворення Ці тенденції передбачив ще Дж Віко у «Новій науці» (1725), який вважав метафору чи метонімію «маленьким міфом» Й-Г Гердер був схильний розглядати міфи з позиції національної своєрідності Філософські засади М ш оформилися після видання «Німецької міфології» (1835) братів Я та В Грімм, що сприяло усвідомленню сутності народної душі не тільки давніх греків і римлян, а й іранців, германців, кельтів, слов'ян Автори дослідження були переконані, що фольклор, втілюючи колективну несвідому душу, має божественне походження, що з міфу при його занепаді неминуче виникають казка, епос, легенда тощо Брати Грімм використовували принципи порівняльно-історичного мовознавства, на цій підставі віднаходили спільні ознаки в уснопоетичній творчості багатьох народів, тому за аналогією з прамовою висували гіпотезу спільного праміфу Розвивалося два відгалуження М ш представники етимологічного (А Кун, Німеччина, М Мюллер, Англія, Ф Буслаєв, О. Міллер, Росія) пропонували здійснювати лінгвістичну реконструкцію міфу за допомогою палеонтологічної методології, прихильники демонологічного (В Шварц, В Маннгардт, Німеччина) порівнювали схожі за змістом міфи А Кун у працях «Сходження вогню та божественного трунку» (1859), «Про стадії міфотворення» (1873) тлумачив міфічні образи шляхом семантичного зближення імен зі словами санскриту, досліджував «Веди», обстоював «метеорологічну теорію» міфів Аналогічні операції здійснив засновник «порівняльної міфології» М Мюллер («Досліди з порівняльної міфології», 1856, «Читання про науку про мову», 1861—64), який виводив давні міфи з первісних мов, розробив методику лінгвопалеонтології (двотомний «Внесок у науку про міфологію», 1897), запропонував «солярну теорію», що спиралася на практику обожнення небесних світил Найповніше «солярно-метеорологічна теорія» потрактована у праці «Порівняльно-критичні спостереження над шаровим складом російського епосу Ілля Муромець та богатирство Київське» (1869) О Міллера Ф Буслаєв вважав, що фольклорні жанри постали за епічної доби з міфу Свої спостереження вчений підтверджував доказами версії про виникнення назв річок, зокрема Дунаю, велетів на зразок Святогора тощо В Шварц («Походження міфології [ ]», 1860, «Поетичний погляд на природу греків, римлян та германців [ ]», 1864—1979), В Маннгардт («Демони жита», 1868, «Лісові та польові культури», 1875—77, «Міфологічні дослідження» 1884) джерелом появи міфів вважали не обожнення небесних тіл, а поклоніння демонічним істотам О Афанасьєв у працях «Дідусь домовий» (1850), «Відун та Відьма» (1851), «Поетичні погляди слов'ян на природу» (1865—69) прагнув синтезувати розмаїті теоретичні спрямування М ш Її концепції позначилися на становленні як науковців О Пипіна, О Веселовського, які невдовзі переглянули ці положення, виявили недоліки, запропонували інші шляхи вивчення міфу, зокрема з позиції міграційної теорії та теорії зустрічних течій Свій варіант подолання кризи М ш формулювала антропологічна школа У 20-ті XX ст позиції М ш були оновлені у неоміфологічній теорії К-Г Юнга, зокрема в його вченні про архетипи Неоміфологізм у своїх дослідженнях розвивали Ж Дюмезіль, Ш Отран, Ф Рег-

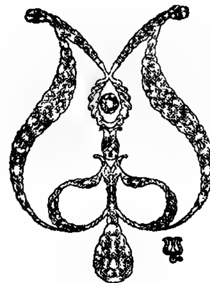
лан, Ян де Фріс, Р Карпентер, Дж Кембел та ін В Україні М ш, яка орієнтувала аналітичну свідомість на особливості світосприйняття кожного етносу, вплинула на М Костомарова («Об историческом значении русской народной поэзии», 1843, «Слов'янська міфологія», 1947), певною мірою — на М Сумцова («Хліб у звичаях та піснях», 1885) Досвід М ш використовував у психологічній школі О Потебня («Про міфологічне значення деяких звичаів та повір'їв», 1865, та ін), що вважав мовлення «головним і первинним знаряддям» міфічного мислення, шукав його сліди в народній поезії, спростовував припущення М Мюллера про «хворобу мови» як джерела міфічних образів

Міфоло́гія *(грец mythos слово, сказання і logos слово, вчення)* — наука про міфи та міфічну свідомість різних народів М називають і нагромаджену певним етносом сукупність міфів Як наукова дисципліна виникла за доби еллінізму (початок III ст до н е) в колі поетів та філологів, що працювали в Александрійському музеї, здійснювали систематизацію міфів та їх тлумачення (екзегезу) Найповніше проаналізована антична (давньогрецька, давньоримська) М , а із запровадженням у XIX ст порівняльно-історичних методологічних принципів дослідники стали вивчати давньоіндійську, давньоіранську, давньогерманську міфічну спадщину Порівняно з ними українська М досі не може репродукувати цілісний національний космос Проблему М вивчали представники міфологічної, антропологічної, психологічної шкіл, аналітичної психології, структуралізму

Міфо́нім *(грец mythos слово, сказання і onyma ім'я)* — імена і назви богів та міфічних персонажів (Зевс Аполлон, Дажбог, Перун, німфа, русалка та ін), казкових героїв (Коза-Дереза, Цар Горох, Івасик-Телесик, Кирило Кожум'яка, Вернигора та ін), семантика яких інколи затемнена, що зумовлено перефільтруванням народною етимологією, прихованими архетипами М близькі до теонімів

Міфоцентризм *(грец mithos слово, сказання і лат centrum осереддя)* — визначальна ознака античного письменства, яке розбудовувало свої жанрові структури на основі міфів, естетизувало божественний Олімп, оформлюючи замкнуту, статуарну, геометрично окреслену модель світу (Гомер, Гесіод, Есхіл, Еврипід, Софокл) Інші мотиви, навіть у ліриці, майже не з'являлися З огляду на це особливе значення мали гімни, парфенії, дифірамби тощо В Августів вік почала розбудовуватися інша, чітко ієрархізована модель космосу, розімкнута у простір, спрямована на його поглинання, підпорядкування владі, посилюючи раціональний чинник, Вергілій співвідносив імперський Рим із всесвітом («Енеїда») Така тематика властива і поезії Горація та Овідія Пізніше їхня літературна практика стала зразком для класицистів та «соцреалістів», які також обслуговували панівні в їх час міфи, відповідно абсолютизму й тоталітаризму Аналогічні античному письменству концептуальні моделі світобудови характерні і для давніх літератур Єгипту, Шумеру, Вавилону, Індії, Китаю, Америки до її поневолення конкістадорами В українській літературі М зберігся переважно у фольклорі, властивий також текстам «Послання оріїв хозарам» та «Велесової книги», притаманний гіпотетичній літературі праукраїнської доби, а також окремим творам («Слово о полку Ігоревім»), що з'являлися за часів християнства

Міффре́ски *(грец mithos слово, сказання і італ fresco свіжий)* — авторська концепція Тетяни Чуприниної, що означає стилістично виразні орнаментальні композиції, візуально плетені творчою уявою митця М видається зразком паліндромії Тетяна Чуприниніна, крім М , запропонувала також «тератологічний зегар» та поезографічні композиції «слововежі», опубліковані на сторінках журналу «Зрима рима» Прикладом М є поезографічна композиція «Міф» В Чуприніна і Тетяни Чуприниної, що відображали індоєвропейський світогляд



Міцкевичева строфа́ — чотириверсова строфа, написана анапестом, в якій перший і третій віршові рядки мають чотирнадцять складів із внутрішнім (на місці цезури) та прикінцевим римуванням, а третій і четвертий — десять із прикінцевим римуванням, як у вірші «Чати (Українська балада)»

Із альтани густої у тяжкім неспокої
Воєвода до замка вбігає,
У світлицю дружини громовицею рине,
Зазирнув і поблід він немає!
(переклад М Рильського)

Вона пов'язана з ритмічною будовою англійської балади, яку застосовував А Міцкевич Така форма прищепилася у польській поезії у вигляді розмежування першого та третього верса ще на два рядки, зокрема у творчості Ц Норвіда

Міща́нська дра́ма *(грец drāma дія)* — жанр драматургії, сформований в англійській, французькій, німецькій літературі XVIII ст , у творах якого відображений побут переважно міських жителів з характерними для нього глибокими моральними та соціальними конфліктами, які у Мольєра були джерелом комедії Синонімічними назвами є «буржуазна драма», «п'єса сліз», «повчальна драма», «серйозний жанр», «драма» Твори цього жанру, на думку Д Дідро, посідали позицію між трагедією та комедією Авторів М д цікавили не ідеї та пристрасті, а громадський стан і приватне життя персонажів — поборників гуманістичних, почасти руссоїстських чеснот, противників панівного соціального зла «Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвелла» (1731) Дж Ліллo, «Гравець» (1753) Е Мура, «Міс Сара Сампсон» (1755), «Емілія Галотті» (1772) Г -Е Лессінга, «Позашлюбний син, або Випробування чеснот» (1757), «Батько родини» (1758) Д Дідро, «Євгенія» (1767) П О де Бомарше, «Незаможний» (1772), «Суддя» (1774) Л С Мерсьє, «Домашній учитель» (1774), «Солдати» (1776) Я -М -Р Ленца, «Вбивця дітей» (1776) Л -Г Вагнера Їхня творчість спонукала до появи низ-

ки аналогічних драм у російській літературі «Марнотрат, коханням виправлений» (1765) В Лукіна, «Так належить» (1773), «Іменинники» (1774) М Верьовкіна, «Друг безталанних» (1774), «Упосліджені» (1775) М Хераскова Л С Мерсьє вважав, що М д має бути значно кориснішою, правильнішою, цікавішою, ніж трагедія Тому у ній неприпустимі характерні для класицизму патетика, декламаційність, натомість домінують відображення природної поведінки пересічної людини, її мовлення, «простий стиль без барвистості та орнаментики» (П О де Бомарше), неускладнений сюжет, дидактичні акценти Обґрунтування жанру здійснили самі драматурги Д Дідро («Із бесід про "Побічного сина"», 1757, «Про драматичну поезію», 1758), П О де Бомарше («Нарис про серйозний драматичний жанр», 1867), Г-Е Лессінг («Гамбурзька драматургія», 1767—69), Л С Мерсьє («Про театр, або Новий вислід про драматичне мистецтво», 1773) та ін Одні з них надавали перевагу принципу зіткнення ситуацій (Д Дідро), інші — достовірності обставин, зображенню типових характерів (Г-Е Лессінг) М д вплинула на творчість Й-В Гете («Гец фон Берліхінген», 1773), Ф Шиллера («Підступність і любов», 1784) У XIX ст жанр втратив актуальність, став розважальним, задовольняв невибагливі егалітарні смаки Відгомін М д М Яценко («Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст», 1979) віднаходить у п'єсі І Котляревського «Наталка Полтавка»

Мйойде́нський гурто́к (*гол Muiderkring*) — поетичний гурток представників нідерландського Ренесансу, які збиралися щоліта, заснований у місті Мйойдені в XVII ст До М г увійшли керівник, представник патриціанського класицизму, поет, драматург, прозаїк П-К Гофт автор написаних народною мовою антиклерикальних епіграм К Гойгенс, автор бунтарської поеми «Люципер» Й Ван ден Вондел, яка вплинула на творчість Дж Мільтона А Гріффіуса та ін

Мнемоні́чні вірші́ (*грец mnēmē пам'ять і лат versus лінія, риска, рядок вірша*) — навчально-дидактичні вірші, призначені для розвитку пам'яті дитини Здавен використовувались у освітній практиці У М в часто заримовувалися певні граматичні чи математичні правила, відомості з різних дисциплін

Є ще люди сонні, наче сови,
і глухі до слова — то найгірш
Ти до рідної прислухайсь мови,
прокажи відмінки — це ж як вірш!

Називний питає хто ти? що ти?
Хоче він про наслідки роботи
і про тебе чуть лише похвали,
щоб тебе як приклад називали

Родовий доскіпує свого —
хоче знати він кого? чого?
І про тебе знать, якого роду,
що немає в роду переводу

Все давальний дасть — не жаль йому,
але хоче знать кому? чому?
Знать про тебе, гожого на вроду,
що даєш і ти своєму народу [ ] (Д Білоус)

Множина́ — граматична форма, яку І Качуровський («Основи аналізи мовних форм», 1994) тлумачить як засіб стилістики, що використовується в художній літературі та літературознавстві Так, середній рід вживається для виявлення зневаги Значно ширші можливості у М, що може бути маєстатичною, деспективною (протилежною маєстатичній, вжитою у глузливій формі), іронічною, виявляти ввічливість, повагу (звертання до батьків, вчителів, керівників, незнайомих), авторську скромність (займенник *ми* у дисертаціях)

Множи́нна вну́трішня фокаліза́ція (*франц focalisation фокусування*) — тип внутрішнього кута зору, коли зображувані ситуації представлені за допомогою фокалізатора більше, ніж один раз

Множи́нне вибірко́ве всезнання́ — за класифікацією Н Фрідмана, один із восьми можливих кутів зору, що характеризує гетеродієгетичного оповідача, який утверджує множинну внутрішню фокалізацію

Мо́ва (*нім Sprache, англ language, франц langue, рос язык*) — система звукових знаків загальноприйнятих у межах даного суспільства, які називають об'єктивно існуючі явища і поняття, а також сукупність правил їх комбінування у процесі вираження думок, етногенетичний код нації, основа її моделі світобачення та діяльності М властиві комунікативна, пізнавальна, мислетворча, репрезентативна, експресивна, прагматична, метамовна, акумулятивна, інформативна, оцінна, волюнтативна, емотивна, естетична функції Розвиток М відображений в усних або писемних текстах, які характеризує відносна стійкість на рівні синхронії і динаміка в аспекті діахронії М забезпечує організацію і координацію різних типів суспільної діяльності, культури, побуту, науки, письменства, свідчить про інформативне, комунікативне, духовне, естетичне багатство людської свідомості Структурні особливості М формувалися впродовж тисячоліть, у кожній етнічній спільноті набували неповторності, відображали своєрідність її світогляду Втрату М часто тлумачили як втрату сенсу існування народу Тому вживали запобіжних заходів проти руйнівного впливу асиміляції Міжмовні зв'язки були плідними лише у тому випадку, коли вони здійснювалися не за рахунок етногенетичного коду, тобто рідної мови Мовні одиниці (фонема, морфема, сема, лексема, словосполучення, синтагма, речення, період та ін) та відношення між ними утворюють складну структуру на парадигматичному (протиставлення мовних складників, об'єднаних за спільними властивостями) та синтагматичному (лінійна суміжність, послідовність мовних елементів) рівнях М пов'язана з мисленням, є засобом формування думки Виокремлюють такі різновиди М, як усна та писемна, побутова й літературна, дитяча, наукова, ділова, мова художньої літератури та засобів масової інформації, мова фольклору і книжна мова У художніх текстах реалізація М зумовлена особливостями жанру та стилю У розмовному варіанті М визначають форми наріччя, діалекту, койне, жаргону, арго, літературної мови тощо Вужче значення М — вторинна семіотична звукова, кольорова, пластична, графічна система чи сукупність знаків спілкування та порозуміння у тварин, птахів, комах Особливо важливу роль в інтеграційних процесах нації відіграє літературна мова Вона зазвичай нормативна, стилістично вмотивована, представлена у лексиці, фонетиці, морфології, синтаксисі Її та вужчу за сферою вживання М художньої літератури характеризують постійні взає-

мовливи У М закладені принципи ментальної самоідентифікації етносу, нації, народу, в ній якнайповніше відображена їхня історія, доля. Тому національну М тлумачать як найважливіший чинник консолідації нації Її зникнення з активного ужитку внаслідок асиміляції, лінгвоциду, етноциду тощо призводить до зникнення народу, перетворює її на мертву За генеалогічною класифікацією мов світу (групування мов на основі спільного їх походження) виокремлюють мовні сім'ї (індоєвропейська, семіто-хамітська, кавказька, китайсько-тибетська та ін), у межах сімей — групи (індійська, іранська, слов'янська та ін), у групах — підгрупи (північногерманська, балкано-романська та ін), а в підгрупах — окремі мови (українська, німецька, урду, ісландська та ін) М, генетичних зв'язків якої з іншими не віднайдено, вважають окремою сім'єю Українська М виникла на основі говорів Наддніпрянщини (київського, черкаського, полтавського, слобожанського) У ній виявляють три основні групи діалектів північну, південно-західну та південно-східну Розмежовують М і мовлення, що теоретично обґрунтував швейцарський лінгвіст Ф де Соссюр М вважають систему одиниць спілкування і правил їх функціонування, а мовлення — реалізацією засобів спілкування в процесі комунікації і в тексті Деякі науковці вважають таке виокремлення штучним Нині у понятійний апарат лінгвістики запроваджують термін «дискурс» Розвиток М підпорядкований дії зовнішніх і внутрішніх чинників Особливо значущою проблема М є для України, яка не мала статусу суб'єкта історичного поступу, з огляду на що лінгвістичні питання поєднувалися з політичними Так, використання української М у різних сферах суспільного життя протягом XVIII—XX ст було регламентоване документами, чинними у Російській імперії та в Радянському Союзі, з нею велася війна (лінгвоцид)

1720 — указ Петра І про заборону книгодрукування українською книжною мовою у друкарнях Києво-Печерської лаври, в Чернігові та Новгород-Сіверському,

1754 — указ Катерини II про заборону викладання українською книжною мовою у Києво-Могилянській академії, що була переведена на російську мову викладання,

1769 — розпорядження синоду про вилучення українських текстів з писаних церковних книг,

1811 — закриття Києво-Могилянської академії, «переформованої» у духовну академію,

1862 — закриття недільних шкіл, в яких велося викладання українською мовою,

1863 — циркуляр міністра внутрішніх справ Російської імперії П Валуєва про заборону публікацій українською мовою будь-яких творів, крім деяких художніх, дозволених цензурою (Валуєвський циркуляр),

1876 — указ, підписаний царем у німецькому місті Емс (Емський указ), про заборону будь-якого книгодрукування українською мовою на землях етнічної України та ввезення українських книжок з-за кордону,

1884 — закрито українські театри,

1895 — заборона видавати українську дитячу книгу,

1938 — постанова ЦК ВКП(б) «Про обов'язкове вивчення російської мови», спрямована на асиміляцію неросійських народів,

1961 — курс компартії на «зближення та злиття націй», що передбачав тотальне зросійщення Обмеження сфери використання української М було поширене й на тих землях України, що входили до складу Польщі (пацифікація, тобто каральні акції у 20—30-ті XX ст на Волині, Галичині, Підляшші, Холмщині), Угорщини (мадяризація Карпатської України в 1939) та ін Насамперед така політика була спрямована проти письменників, а тому вибір творчої долі кожного митця поставав як проблема М так, М Гоголь реалізував свій талант у чужомовній стихії Натомість Т Шевченко писав поезії рідною М, за що зазнавав переслідувань не лише від царського режиму, а й від революціонерів-демократів, зокрема В Бєлінського Водночас письменники, передусім представники культурно-просвітницького руху, за відсутності ґрунтовних мовознавчих праць починали укладати основи правопису, що протистояв штучній «ярижці» (застосування російської «гражданки», яку М Коцюбинський іронічно назвав «романівкою») Існували максимовичівка, драгоманівка, донині вживана кулішівка, назви яких вказували на їхніх авторів Митці XIX ст також заперечували міф, за яким українська М вважалася наріччям російської, тезу про єдине походження українського, російського та білоруського народів, спростовували теорію Погодіна-Соболевського. З ними солідаризувалися й зарубіжні дослідники, як-от австрійський і словенський учений Ф Міклошич, який у 1852 доводив її самостійність, Т Гартнер вважав її похідною з праслов'янської мови, а не зі штучної «спільноруської» («Граматика рутенської мови», Відень, 1913) Їхні міркування збігалися з позицією О Потебні, С Смаль-Стоцького У несприятливих історичних умовах завдяки творчості Т Шевченка, П Куліша, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Олени Пчілки, Б Грінченка, М Коцюбинського, І Франка були закладені основи вітчизняної лінгвістики й літературознавства (діяльність Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові), формувалася національна свідомість (діяльність Кирило-Мефодіївського братства, Громади, «Просвіти», «Братства тарасівців» тощо), окреслювалися націєтворчі і державотворчі концепції Українська література розкривала й невичерпний потенціал мови, відомої своєю евфонічністю, семантичною місткістю та гнучкістю Визнання її державного статусу, проголошеного УНР (1917), було першим кроком до відновлення історичної справедливості Вже восени 1917 українською мовою здійснювалось навчання у 80 гімназіях Створювалися перші національні вищі навчальні і наукові заклади (Педагогічна академія, Академія мистецтв, Всеукраїнська академія наук), засновувалися Національний театр, Національна бібліотека Різко збільшилася кількість періодичних видань українською мовою (на 1918 їх було 212) У Радянському Союзі розвиток української мови визнавали формально, але підпорядковували його завданням централізації і поступової асиміляції На 1925—32 припадає етап українізації, в якій брали активну участь письменники, в цей час М Хвильовим започаткована Літературна дискусія 1925—28 Проте вже у 1933 процеси українізації згорнули, а сфера вживання української М звужувалася на користь російської. Відтак спроби захистити статус української М проголошували «буржуазно націоналістич-

ними», спричинювали репресії, спрямовані зазвичай проти письменників Після Другої світової війни в Україні російська освіта послідовно витискала українську у рамках експерименту «злиття націй» — асиміляції російською нацією інших на території СРСР, що зумовило деформацію ментальності багатьох українців Закон УРСР «Про мови в Українській РСР», прийнятий Верховною Радою 28 жовтня 1989 під тиском національно-демократичних сил, очолених Всеукраїнським товариством «Просвіта» імені Тараса Шевченка, проголошував українську мову державною, але з багатьма обмеженнями, з розрахунком на збереження правочинності російської мови, прихованої за формулюванням «вільного вибору мови навчання» Цей Закон втілювали повільно й непослідовно, запланована його реалізація до 2000 виявилася нереалізованою Під впливом цього закону сформульовано 10 статтю Конституції України, прийняту на п'ятій сесії Верховної Ради України 26 червня 1996 «Державною мовою в Україні є українська мова Держава забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови у всіх сферах суспільного життя на всій території України» Ця постанова не виконується у необхідному обсязі Проект Закону «Про розвиток і застосування мов в Україні», переданий Радою з мовної політики при Президентові України (1997) до Верховної Ради, розглядався нею уповільнено

Мо́ва дитя́чої літерату́ри та літерату́ри для діте́й — мова оригінальних творів, авторами яких були діти (дитячий фольклор) або які створені письменниками для читачів дошкільного, молодшого, середнього та старшого шкільного віку з урахуванням особливостей дитячого віку, світосприйняття, рівня образного й аналітичного мислення Особливістю таких творів є широке використання метафор, пов'язане з аніматичністю світосприймання малечі Для дітей шкільного віку метафора набуває естетично-виражального смислу, мова літературних текстів поступово наближається до мови творів для дорослих, використовуються різні стилі від власне художнього до художньо-наукового та художньо-публіцистичного

Мо́ва мисте́цтва — особлива, означена сердечними переживаннями, естетичним смаком, інтелектуальним пафосом, образна, багатозначна мова художніх творів Поняття вказує на переорієнтацію аналітичної свідомості від характерної для класичної традиції проблеми творчості до проблеми сприймання художнього твору Передумови такої тенденції заклав М Дессуар (1867—1947) у загальній науці про мистецтво, зорієнтованій на висвітлення естетичних переживань реципієнта, визначення етапів їх перебігу від першого враження до естетичної насолоди М Дюфрен («Феноменологія естетичного досвіду», 1953) обґрунтував буттєвість чуттєво-смислової суб'єктивності, на підставі якої виявив людське у речі (ціннісно-смислову структуру) та людське в людині (екзистенційно-смислову структуру) і усунув таким чином суб'єкт-об'єктну опозицію естетичного досвіду, відкриваючи індивіду можливість для діалогічного спілкування з довкіллям Непрості зв'язки між автором твору та реципієнтом стали основою герменевтичних студій, їх визначальну тезу сформулював Г-Г Гадамер «[ ] поезія, навіть найменш зрозуміла, народжується в розумінні і для розуміння» Письменники усвідомлювали потребу нерозривного зв'язку письменника, твору й адресата (Марина Цвєтаєва «Книга має наповнюватися читачем як соната Знаки — ноти Воля читача — здійснити чи сказати») Питання «М м» стало особливо актуальним у другій половині XX ст у зв'язку з постмодерністським гаслом «смерті автора», з тлумаченням мови у контексті філософії мистецтва Виокремлювали ії лексичний (структурно-функціональні одиниці художнього тексту) та семантико-граматичний складники (архітектоніка художнього твору, до якої залучена суб'єктивність реципієнта), які стали прерогативою метамови У рамках лексичного тлумачення М м формуються два альтернативні напрямки — екзистенційний, базований на концепції художнього образу Г Зельдмайєра (впізнавання, інтуїтивно-цілісне співпереживання), та символічний, який у символі вбачав формальний засіб інтеграції й упорядкування розмаїття чуттєвого досвіду (Е Кассірер) чи здатність людини до творення сенсу Вона закорінена і в інтелектуальності, і у чуттєво-психологічному аспекті, за якого символізація схильна в об'єктивній формі фіксувати емоційні стани та екзистенційні переживання, коли художні символи можуть бути принципово несеміотичними, тому що представляють самих себе Натомість семантико-граматичний аналіз М м, здійснений фундаментальною антропологією Р Жирара, був присвячений мімезису, який висвітлює зміст соціальних ритуалів, що стосується проблематики жертви й насильства, формування структури бажання, опосередкування взаємин між адресатом та адресантом, «учнем — суперником» За таких умов актуалізуються імперативи «будь як я» та «не будь мною» Ф Лаку-Лабарт, продовжуючи традиції Р Жирара, обстоював версію суб'єкта у дзеркалі мистецтва, тобто вивчав екзистенційний стан суб'єкта сприймання художньої дійсності, його стосунки із уявним (змістом твору), що може стати для реципієнта як конструктивним, так і руйнівним чинником мистецтва Мозаїчний, плюральний простір мімезису готує для читача тотожного і водночас нетотожного йому та собі подвоєного двійника Я, фабульний герой, Я та фабульний герой, Я як фабульний герой тощо А реципієнт позбавляється субстанційної ілюзії самоідентичності, поглинається нестримними потоками дезистенцій (мімезисом), які передують екзистенції зображень Процес такого наслідування вважають не лише екзистенційною самотворчістю, а й основою комунікативної креативності, що зумовлює сподіване взаєморозуміння між автором та його адресатом

Мо́ва письме́нника — словник, яким користується письменник, лексико-фразеологічний склад його творів, що відображає ідіостиль, специфіку творчої лабораторії, а також етап еволюції автора та літературної доби У М п виокремлюють тезауруси, що містять усю лексику творчості письменника, віднайдену в його чистових рукописах, машинописах, прижиттєвих публікаціях, слова літературних пам'яток («Словник-довідник "Слова о полку Ігоревім"» В Виноградової, 1965—84) чи окремого твору, словники диференційного, вибіркового типу, як-от «Епітети поетичної мови Т Г Шевченка» (1982) В Ващенка, «Словник рим Є П Гребінки» (1992) І Гурина Поширені також енциклопедичні словники, тлумачні словники з елементами частотного і граматичного

словників, словопокажчики до мови письменника та конкорданси Першою спробою висвітлення М п був «Словник Шевченкової мови» (1916) Н Малечі (псевдонім — Нестор Літописець) Цей досвід перейняли В Ващенко, П Петрова («Шевченкова лексика Словопокажчик до поезії Т Г Шевченка», 1951), І Огієнко («Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови», 1961), автори колективного двотомного «Словника Шевченкової мови» (1964), двотомного «Словаря языка русских произведений Шевченко» (1985—86) Видані також «Словопокажчик драматичних творів Лесі Українки» (1961) М Бойка, «Лексика мови Архипа Тесленка» (1970) А Сизька, «Художнє слово Василя Стефаника» (1972) І Ковалика, Ірини Ощипко, «Лексика п'єс та од І П Котляревського» (1974) А Бурячка, А Засалашка, А Ротача, М Северина, «Лексика поетичних творів Івана Франка» (1990) І Ковалика, Ірини Ощипко, Л Полюги

Мо́ва пре́си *(франц presse)* — сукупність лексичних, граматичних засобів мови, які використовують у засобах масової комунікації, зокрема періодичних видань М п орієнтується на загальнолітературні норми, застосовує соціальні та лінгвістичні стереотипи, виробляє власні мовні топоси задля оперативного транслювання повідомлень у жанрах інформації, кореспонденції, статті, інтерв'ю, огляду, репортажу тощо Їй притаманні однозначність стандартизованих формулювань, ознаки публіцистичного, ділового стилю, почасти образність художньої літератури, обігрування фразеологізмів, що сприяє уникненню мовних штампів, які знижують інтелектуальний рівень текстів Культуру М п має забезпечувати державний статус української мови, однак нині багато сучасних періодичних видань у ситуації двомовності надають перевагу російській мові, витискаючи українську на маргінеси інформаційного поля

Мо́ва ра́діо і телеба́чення — літературна мова засобів масової інформації (жанрових різновидів публіцистичного стилю), яка передається за допомогою технічних засобів трансляції У М р і т домінують усне мовлення, монологи та діалоги, чергування спонтанного і заздалегідь підготовленого мовлення Прямий ефір сприяє виявленню особливостей ідіостилів, а також соціальних і крайових діалектів Зазвичай журналісти вдаються до комплексного впливу на реципієнта застосовують супровідний музичний і візуальний ряди, реалізують не лише інформативну, а й пізнавальну, виховну, естетичну функції Радіомовлення і телебачення виявляє соціальні, психічні засади вільного (прийом інтимізації) чи скутого спілкування, на яке впливають особистість диктора, інтерв'юера, наявність мікрофона, камери, що змінюють ситуацію традиційного спілкування Важливим є і вибір мови комунікації До проголошення незалежності України в 1991 можливості використання української мови у засобах масової комунікації були обмежені Ситуація істотно не змінилася після прийняття Закону «Про мови в Українській РСР» (1991), проголошення української мови державною у 10 статті Конституції України Здебільшого радіо-, телепередачі залишаються російськомовними, прищеплюють корінній нації невластиві їй ментальні форми мислення та поведінки Окремі спеціальні передачі «Слово про слово», «Слово», «Культура мови», «Живе слово», «Говоримо українською», «Уроки української мови», «Рідна мова» тощо не забезпечують функціонування української мови в усіх сферах на трансляційних каналах України

Мо́ва теа́тру *(грец theatron· місце для видовищ)* — сукупність мовних засобів, що є різновидом художнього стилю, зумовлена особливостями театру, засвідчуючи єдність усної та писемної літератури Мова вистави зорієнтована передусім на норми літературної мови, її поетичність Реалізувати цей принцип був покликаний класичний театр XIX ст, починаючи від І Котляревського та Г Квітки-Основ'яненка, практики корифеїв українського театру Певне місце у творах посідали й діалектизми, жаргонізми, макаронізми тощо Ці традиції переосмислював театр «Березіль», в якому апробована раніше декламаційність, співучі інтонації замінювались експресивною артикуляцією та промовистим жестом Нові форми мовної естетики запроваджував Г Юра, який прагнув поєднати досвід театрального мистецтва минулого з новими формами М т збагачували акторські ідіостилі І Мар'яненка, А Бучми, Ю Шумського, Наталі Ужвій та ін Поширена у 70—80-ті XX ст двомовність акторів, яка триває донині, знизила культуру М т, розширила простір російської мови та суржику

«Мо́ва ті́ла» — див **Мі́міка**

Мо́ва фолькло́ру *(англ folklore народна мудрість)* — мова жанрів народно-поетичної творчості, в якій відображений досвід колективної творчості певного етносу чи нації, втілений у морально-естетичних моделях, художніх традиційних формулах (типові зачини та кінцівки народних казок чи дум, постійні епітети, тавтологічні звороти тощо) М ф вивчають лінгвофольклористика, історія поетики, семіотика письменства, літературознавство Предметом їх вивчення є національно-мовна картина світу, представлена, зокрема, в синонімічних рядах (*ліс, бір, дубина, діброва, березняк, гай, пуща, ліщина, нетрі* тощо), антонімічних парах (*правда — кривда, жива — мертва вода* тощо), різноманітності виражальних засобів (*квітка, квітонька, квіточка, чічка, цвітонько, цвітина*), народнопоетичній фразеології (*сльози проливати, заплакати дрібними сльозами, виплакати очі*) і т д Досліджують також народну символіку й наявні у ній архетипи, наприклад рослинні *рута-м'ята, тройзілля, зелене жито, хрещатий барвінок* тощо Наддіалектність М ф найповніше виражена в народній пісні О Потебня вбачав в етимології, семантиці, символіці М ф вияв художнього мислення, М Сумцов — вплив світових мотивів, І Франко — естетично досконалу форму втілення сенсу, що спонукає до діяльності письменство, яке розвивається від стилізації фольклорної практики до творення нової художньої якості Фахово проаналізовано М ф у монографіях «Мова фольклору і літературна мова» (1987) Світлани Єрмоленко, «Мова фольклору та художньої літератури Південної України XIX — початку XX ст» та «Нормативні тенденції в мові фольклору Південної України XIX — поч XX ст» (1988) А Попівського

Мо́ва худо́жньої літерату́ри — система мовних засобів, які забезпечують формування і структурування художньої дійсності Співвідноситься із загальнонаціональною літературною мовою, власне з її нормативами, пов'язана і з екстралінгвістичними (соціальними, психічними, релігійними тощо) чинника-

ми, використовує різні функціональні стилі. М. х. л. є особливою одиницею, яку називають або глосемою, або стилемою, або експресемою, розглядають як функціональний різновид літературної мови, адже вона увібрала багато її лексичних, граматичних, синтаксичних, семантичних норм, живиться діалектизмами, мовою фольклору. Від літературної мови її відрізняє й вираження естетичних категорій, особливе емоційне, ритмо-інтонаційне забарвлення, експресивне моделювання висловлення, яке здійснює емоційно-естетичний вплив на реципієнта. Багатозначність конкретно-чуттєвого образу словесного мистецтва тлумачать, застосовуючи поняття «прирощення змісту» (В. Виноградов), «семантичні обертони», «естетичне значення» (Б. Ларін), «колорит». Для М. х. л. характерні єдність змісту і форми, вільне використання лексики, іноді — неунормована граматика, використання підтексту, асоціацій. М. х. л. існує лише у межах конкретного тексту, здебільшого зафіксована на письмі, хоча може втілюватися в усній формі. Ознаки, притаманні М. х. л., спостерігаються на рівні ідіостилю письменника, стильових тенденцій, культивуються у певних літературних школах чи угрупованнях, характеризують певний літературний період. М. х. л. може бути збережена в окремому ідіостилі, у формі hapax legomenon, на відміну від офіційно-ділового чи публіцистичного стилю. Неповторність вживання слів загальномовного словника у художній творчості вказує на процесуальність мовлення, а М. х. л. є сталою, реалізованою, що спонукає до розрізнення цих понять. Літературний текст насичений тропами, стилістичними фігурами, однак така поширена в письменстві практика не зводиться до металогії, бо часто письменники звертаються до автологічного письма, побутового мовлення, тобто до неартистичних засобів (жаргони, арго тощо), що є периферійними в мистецтві. М. х. л. є об'єктом дослідження історії мови, історії літературної мови, металінгвістики, лінгвістики тексту, стилістики, поетики. Спостереження цих дисциплін у своїх дослідженнях застосовують літературознавці: Михайлина Коцюбинська («Література як мистецтво слова: Деякі принципи літературного аналізу художньої мови», 1965, «У майстерні художнього слова»,1965), І. Грицютенко («Естетична функція художнього слова», 1972, «Мова і час», 1977), Я. Янус («Мова української класичної драматургії», 1983, «Взаємодія художнього та публіцистичного стилів української мови», 1990) та ін. Надуживання М. х. л. може бути критично сприйняте в колі письменників та реципієнтів, зумовити її знецінення. Характеризуючи твори зі згармонійованою М. х. л., П. Верлен заявляв: «А решта все — література». У вірші В. Герасим'юка простежується алюзія на думку, висловлену П. Верленом:

Я написав стільки віршів
про твої плечі,
волосся, очі,
що тепер не знаю,
якими вони були...

я пам'ятаю, як ти усміхалась,
про що ми розмовляли,
як переглядали кінофільми...

Я згадую, як ти засинала,
як прокидалась —
і мені перехоплює подих...

А все інше — вірші.

Мо́ва-об'є́кт *(лат. objectus: предмет)* — функціональний статус мовного середовища під час його метааналізу. Це поняття, запроваджене у науковий обіг Р. Бартом у річищі постмодерністської критики, еквівалентне штучному, на його думку, терміну «метамова», на який воно накладається як на первинне утворення. М.-о. сприймають як форму вияву живомовного буття, що діє за своїми, незалежними від суб'єктивної волі, законами, перебуваючи в ситуації одночасного розщеплення власне мови та М.-о. У такому функціональному значенні вона стає предметом літературної критики, тобто рефлексії щодо тексту. Тому М.-о. вважається однією з двох квазіпов'язаних рівнозначних мов: метамова виконує відносно неї роль вираження (слово про слово іншого), а М.-о. виконує для метамови функцію тексту (слово іншого). Інколи метамова (літературна критика у статусі літератури) саморефлексується, перебираючи функції М.-о.

Мо́влення *(нім. Rede, англ. speech, франц. parole, рос. речь)* — мова в її конкретному індивідуальному вираженні як засіб спілкування, висловлення думки. Вперше розмежування мови і М. здійснив Ф. де Соссюр, розглядаючи опозиції langue (код, об'єкт лінгвістики) та parole (використання словника). Поглиблення концепції відомого мовознавця після критичного її переосмислення відбулося завдяки науковим студіям структуралізму, за якими мову і М. трактували як графічно зафіксовану систему знаків, правила користування ними і їх використання в спілкуванні, як загальне явище та форми його існування. М. вважають частковим, окремим, індивідуальним явищем, втіленим у конкретних текстах. Отже, виокремлюють словник української мови та її застосування конкретним письменником. Водночас він має свій лексичний запас, тобто мову, що охоплює всі його твори.

Мо́вна культу́ра — досконале знання і володіння мовою, відповідність мови автора усталеним нормам орфоепії, слововжитку, синтаксису тощо, уникання мовного меланжу, суржика та ін.

Мо́вна характери́стика *(грец. charaktēr: риса, особливість)* — мова персонажів літературного твору, відтворена письменником у вигляді прямої мови (монолог чи діалог), що відображає, на відміну від авторської мови, особливості усного висловлення. Художня виразність «мовного портрета» літературного героя чи дійової особи зумовлена вмотивованістю використаних автором стильових засобів та місцевого колориту. Так, мовленню персонажів Г. Квітки-Основ'яненка притаманні особливості слобожанського говору; І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка — наддніпрянського; А. Свидницького, М. Коцюбинського — подільського; В. Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшини — покутського тощо. На М. х. впливають стилі (ділове чи публіцистичне мовлення), пуризм, використання архаїзмів, вульгаризмів, жаргонізмів, арго, суржику, професіоналізмів, характерних для оповідань В. Винниченка, п'єс М. Куліша.

Мо́вне ці́ле — цілісний фрагмент літературного тексту, що містить структурно-змістову єдність (речення, надфразна єдність, абзац, період, строфа тощо).

Мо́вний етике́т *(франц. etiquette, від estiquier прикріплювати)* — усталені мовні звороти, типові формули, застосовувані у певних ситуаціях спілкування (вітання, звертання, прощання, побажання, прохання, вибачення, співчуття), які відповідають етноментальним традиціям чи відтворюють спілкування соціальних груп. М. е. (*Шановне товариство!*, *Добридень!*, *На добраніч!*, *Дай, Боже, здоров'я!*, *Хай таланить!*, *прошу*, *будь ласка*) визначає норми мовної поведінки. Здавен в українців усталеною була форма пошани на Ви: так зверталися діти до батьків, молодші — до старших, що засвідчувало високу культуру народу. Нині поруч із традиційними формами вживають *Привіт!*, *Чао!*, *Здрасть!* та ін.

Мо́вний мела́нж *(франц. melange суміш)* — змішування слів з кількох мов у одному висловленні, різновид макаронічної мови, суржику, який застосовується в художній літературі задля сатиричного викриття неадекватного використання іншої мови. Тенденції М. м. висміяв Т. Шевченко в поемі «Сон»:

[...] аж землячок,
Спасибі, признався,
З циновими ґудзиками:
«Де ты здесь узялся?»
«З України». — «Та як же ты
Й говорыть не вмиєш
По-здешнему?» — «Ба ні, — кажу, —
Говорить умію,
Та не хочу».

Мо́вний посере́дник — мова, що є проміжною ланкою у поширенні оригінального твору. Найчастіше М. п. були англійська, німецька, французька, пізніше — російська, за якими здійснювали переклади. Так, Леся Українка при перекладі «Рігведи» користувалася не санскритом, а німецьким відповідником. Аналогічно чинив І. Франко, перекладаючи фрагменти з «Махабхарати». У XX ст. письменники віддавали перевагу підряднику.

Мо́вний поті́к — суцільне мовлення, витворене сукупністю звуків, слів, словосполучень, висловлень, які при цьому втрачають свій ізольований статус. У М. п. виникають комбінаторні варіанти фонем, постійно змінюється пауза, використовуються взаємопроникні ланцюжки синтагматичних сполук, ускладнюється синтаксична конструкція, увиразнюється інтонаційний зв'язок між висловленнями, поєднаними в період. Цей прийом відомий здавен як азіанізм, «плетіння словес», модерністи називали М. п. потоком свідомості, постмодерністи — динамікою нелінійних структур.

Мо́вні і́гри — різновид комунікаційної практики, зафіксованої мовленнєвою системою, організованої за відповідними правилами, порушення яких загрожує їй втратою цілісності, часто охопленої азартом. Поняття в науковий обіг запровадив Л. Вітгенштайн. М. і. вважаються важливим етапом оволодіння мовою та перебігу мовної динаміки. Е. Шпрангер визначив М. і. як змістові чинники концепції форм життя (1922). Витлумачені в такому аспекті, вони відображали процеси соціокультурного середовища в ігровій площині, окреслювали вірогідні моделі індивідуального та громадського досвіду у правилах гри та мови, відповідно інтерпретовані семантиці. На думку Л. Вітгенштайна, «неправильного» слововживання не може бути, адже будова мовлення — конвенційна. Його погляди розвинули семантика, епістемологія, філософія постмодернізму. Так, ігрову ситуацію у граматичній структурі речення Я. Гінтікка розглядав як змагання двох її учасників — Я, орієнтованого на верифікацію, та дійсності, що постійно схильна до фальсифікації. Теза про постнекласичні плюральні оповіді передбачає необмеженість простору М. і. Цьому сприяє, зокрема, тенденція децентрації тексту як у семантичному, так і в аксіологічному аспектах, поширена практика «вільної гри структур» (Ж. Дерріда). Постмодерністські ідеї абсолютизованого читача, чуттєвості закладають підвалини нового тлумачення М. і. Акцентуючи на концепції «присмерку метанарацій», Ж. Ф. Ліотар окреслив кілька промовистих тез сучасного тлумачення проблематики М. і. Посилаючись на традицію, за якою правила гри є предметом порозуміння між партнерами, навіть якщо не вони їх встановлювали, він уточнює, що в річищі постмодернізму будь-яке висловлення вважається ігровим, хоч йдеться не про обов'язковий виграш чи про змагання, а про процес «виведення мови зі стану спокою», «постійне винаходження фразеологізмів, слів і значень», переживання при цьому естетичної насолоди, сприймання їх як ходу, зробленого у грі. Йдеться про загальну методологічну настанову, поширену не лише на письменство, а й на суспільство. Трансформація М. і. відбувається і в просторі after-postmodernism'у, зокрема у трансцендентально-герменевтичній концепції мови К.-О. Апеля, який повертається до ідеальних ігор, передбачених кожним, хто дотримується їх правил.

Мо́вні штампи *(Stampfe, від італ. stampa печатка)* — слова, словосполучення, речення, що експресивно називають поняття і внаслідок масового відтворення втратили індивідуальну неповторність: *чорне золото — нафта*. Вживається також синонімічне поняття «мовне кліше».

Мовозна́вство, або **Лінгві́стика**, — наука про мову, її структурні та функціональні особливості, історичний розвиток. Вона виникла у давній Індії та Греції на межі філософії та філології, вивчалася еллінами та римлянами у зв'язку з логікою та риторикою, поглиблювалася науковцями Александрійської філологічної школи, арабами та ін. Сприятливі умови для неї з'являються в період Ренесансу, коли сформувалася класична філологія. Аналіз нових європейських мов, відкриття санскриту спонукали до появи порівняльно-історичного М., утвердження індоєвропеїстики з її відгалуженнями — іраністикою, германістикою, слов'янознавством (славістикою), балтистикою, кельтологією тощо. За аналогічним принципом постали тюркологія, африканістика, семітологія, фіноугрологія тощо. На розвитку М. позначилася теорія Ф. де Соссюра, що стала основою структурної лінгвістики, яку вивчали в наукових осередках ОПОЯЗу, Празького лінгвістичного гуртка, женевської школи, французьких філологів і т. д. Ця теорія призвела також до появи постструктуралізму. В Україні одними із перших проблему М. порушили представники бароко Памво Беринда, Мелетій Смотрицький та ін. Вагомий внесок у розвиток цієї дисципліни зроблений І. Ужевичем, О. Павловським, М. Максимовичем, О. Потебнею, П. Житецьким, Д. Овсянико-Куликовським, Й. Левицьким, І. Свєнціцьким, К. Михальчуком, Є. Желехівським, Є. Тимченком, А. Кримським, В. Сімовичем,

Л Булаховським, М Жовтобрюхом, О Пріцаком, Ю Шевельовим, І Ющуком, Світланою Єрмоленко, Ларисою Шевченко, А Мойсієнком та ін Нині в Україні діють Інститут мовознавства ім О Потебні НАН України, Інститут української мови НАН України, Інститут сходознавства НАН України, функціонують мовознавчі кафедри у багатьох університетах і педагогічних інститутах, друкується журнал «Мовознавство» М разом із літературознавством входить до складу філології, у них спільний об'єкт дослідження — мова, який висвітлюється під різними кутами зору Часто результати спостережень загального (теоретичного), конкретного (специфічного), історичного (еволюційного, або діахронічного), описового (синхронічного, або функціонального) та структурного М використовують при аналізі творів письменства, літературної мови, мовлення та мислення Дані соціолінгвістики сприяють розкриттю зв'язків між мовними та позамовними (суспільними, побутовими, конфесійними, виробничими, родинними тощо) фактами, психолінгвістики — окресленню мовної діяльності письменника чи реципієнта, процесів її формування і моделювання, етнолінгвістики — специфіки національної літератури, семасіології — значення мовних одиниць конкретного твору, фонетики та фонології — звукової будови слів, їх інструментування, морфології та синтаксису — словозміни та закономірності поєднання слів у реченні Так само методика математичного М сприяє практиці статистичного аналізу мовних одиниць художнього чи будь-якого іншого тексту Аналіз словесного матеріалу будь-якого жанру залучає також дані ономастики (топоніміки, антропоніміки тощо), діалектології, зокрема при з'ясуванні мовних особливостей певного краю, що позначилися на мовленні письменника та персонажів його творів, палеонтології — у випадку підтвердження автентичності пам'яток писемності, графології — при уточненні належності рукописів тому чи тому автору тощо Траплялися випадки, коли лінгвістика стимулювала розвиток наук про письменство Наприклад, порівняльно-історичне М зумовило появу та розвиток компаративізму в літературознавстві, структурна лінгвістика розширила свої межі на терени літературознавства, без постструктуралізму неможливе розуміння постмодерністської літератури Проте літературознавцям слід обачно ставитися до термінології М Навіть однакові лінгвістичні та літературознавчі поняття використовуються з відмінним значенням Так, антоніми чи синоніми з погляду лексикології виявляють кількісні особливості мовних одиниць, натомість у літературознавстві вказують на якісні властивості художнього мовлення

«Мовозна́вство» — неперіодичне видання Інституту мовознавства АН УРСР (К, 1934—63), протягом часу свого існування мало й інші назви «Мовознавство Наукові записки» (1940, 1947—63), «Наукові записки» (1941—46) На його сторінках вміщували статті О Синявський, М Рильський, Л Булаховський, І Кириченко, М Жовтобрюх, О Ізюмов, М Грунський, Ф Жилко та ін Іноді у ньому з'являлися дослідження з перекладознавства На базі цього часопису виник науково-теоретичний журнал Інституту мовознавства ім О Потебні НАН України та Інституту української мови НАН України (К, з 1967), що видається шість разів на рік Крім розгляду суто фахових проблем, на його сторінках порушуються питання мови фольклору, мови художньої літератури, перекладу, ідіолектів тощо

Мовча́ння — пауза наприкінці віршового рядка або на місці цезури, використовується також у прозі та драматургії Специфічного значення М надав Л Вітгенштайн, завершуючи свій «Логіко-філософський трактат» (1921) «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати» Він спирався на досвід німецьких містиків (Й Екгард), романтиків (Новаліс, брати Ф та А Шлегелі), використовував явище «мовної» кризи, засвідченої спостереженнями австрійців Ф Маутнера, О Нейрата, В Крафта Такі погляди підтвердили літературною практикою А Рембо, Г фон Гофмансталь, Г Тракль, Р Музіль, Г Брох, Т Бернгардт У їхніх творах М поставало у складних взаємозв'язках зі словом, мовленням, мовою Так, швейцарець Е Буркарт вважав, що «рідна мова — це мовчання», з якого породжується слово На думку І Бахмана (роман «Малина», 1971), М є продовженням мови, заперечує її у своєму абсолютному прояві Воно було відоме християнам, зокрема представникам ісихазму, до яких належав Іван Вишенський, *іноді вживалося як синонім тиші*, що найповніше висвітлена у ліриці Є Плужника

Мо́да *(франц mode, від лат modus міра, правило)* — нетривале панування певних стандартів, смаків У мистецтві основою М стали масштабні жанрово-стильові зміни М відома здавен, її осмислення почалося в XIV—XV ст Йдеться передусім про естетичні принади цього явища, що мають релятивні, циклічні, ірраціональні, квазіуніверсальні ознаки М приділяє увагу зовнішнім формам, нехтуючи внутрішнім змістом, задовольняє здебільшого поверхові смаки шляхом тиражування предметів мистецтва, влаштовування різних шоу, які спричинюють профанацію та дискредитацію художніх цінностей М досліджували різні науковці Зокрема, Г Зіммель вбачає у ній підстави соціалізації, маркування, ідентифікації, що перетворюється на бездумне наслідування рекламованих зразків, на ілюзорне віднаходження соціальної стабільності Г Лебон віднаходить у М рефлективний мімезис, З Фройд — прагнення особи до власної величі, Д Дьюї — «прагнення бути значним» Сучасна М зорієнтована на калейдоскопічні зміни стилю, на систематичні, організовані, масштабні трансформації зовнішнього і внутрішнього світу людини, що позбавляють її можливості самоідентифікуватися Такі потужні процеси, особливістю яких є реклама й утилітарні вигоди, характерні і для сучасного письменства

Мода́льність *(лат modus спосіб)* — характеристика судження залежно від його вірогідності (необхідне, можливе, неможливе тощо) Поняття запровадив Арістотель Логічну М виражають слова, які називають логічну оцінку ступеня достовірності судження з прямим його ствердженням (*далебі, правда, безперечно, обов'язково, зрозуміло*), слова, що вказують на припущення можливості чи невпевненості (*напевно, певно, очевидно, можливо, вірогідно, здається, може*)

А, можливо, ми тільки бджоли?
Наша доля від сих — до сих
Що ж не можна — того ніколи,
Що захочеться, то вже гріх

(Вікторія Калитовська)

У логічній М розмежовують такі значення алетичні (*необхідно, можливо, звичайно*), деонтичні, або нормативні, (*заборонено, дозволено*), епістемічні (*знання, переконання, віра, сумнів*), темпоральні (*завжди, іноді*), доводжувальні (*заперечено, доведено*) Наратологія визначає, що в оповіді наявні різні модальні обмеження, які немовби «керують» певними наративними ділянками знання персонажів, «встановлюють» їх цінності, «визначають», що має статися у зображеному просторі, тощо За А Ж Греймасом, М у наративних моделях може відбутися вздовж осей здатності, бажання, знання, зобов'язання щось зробити чи бути Вона також передає психологічні характеристики відчуттів кольору, тону і тембру тощо, відображає властивості довкілля у специфічній закодованій формі Наприклад, частота звукових хвиль відображається як тон, який прагнули осягнути символісти, обстоюючи ідею чистого «звукового образу»

Моделюва́ння (*франц modeler ліпити, формувати*) — використання спрощеної, іноді ідеалізованої схеми літературного твору, особливо актуальне у сценічному мистецтві, а також у критичних статтях і літературознавчих розвідках Запозичений з точних і природознавчих наук опосередкований метод дослідження художніх об'єктів з використанням їх моделей за недоцільності чи неможливості безпосереднього пізнання М у структуралізмі, семіотиці й теорії пізнання поширив К Леві-Строс Літературна модель, що сприймається як наслідок творчої діяльності, відтворює не весь об'єкт, а лише його важливі онтологічні та функціональні ознаки, наділені емоційно-експресивними, естетичними характеристиками За допомогою М можна виявляти додаткові характеристики у структурах об'єкта, вводити його у поле багатозначності, охоплювати інтерпретоване довкілля та особистість автора Літературознавство вдається до М художнього твору, зокрема до типологічних форм сюжету й композиції

Моде́ль (*франц modele, від італ modello, з лат modulus міра, ритм, такт*) — речова, знакова або мислима система, в якій відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання Вона має вигляд ідеалізованого, абстрактного образу, який спрощено, на підставі аналогії та гомографізму відтворює певний оригінал з метою вивчення його ознак, складників, способів існування та функціонування Використовується за неможливості безпосередньо проаналізувати об'єкт У мистецтвознавстві М означає реальний предмет чи явище, що є джерелом зображення У літературознавстві М називає наукове відображення структури літературних феноменів, представлене у вигляді дослідження («Структура художнього тексту» Ю Лотмана), схеми (літературні комунікації й метакомунікації А Поповича), знакових систем у віршознавстві тощо Семіотика висвітлює іконічний знак у письменстві і модельні системи (міф), твори, надбудовані над ними, тобто іншу художню реальність, що формує нові іконічні знаки Структуралізм тлумачить літературу як знакову систему й, на відміну від традиційної практики, вбачає у М художні структури вищого, синтетичного різновиду образу Генеративна поетика схильна до творення М літературних явищ, вбачає в ній результат дослідження, засвідчений аналітичними текстами, схемами, системами знаків, обстоює ідею, за якою глибинні структури функціонують за строго визначеними правилами, а поверхові виражаються завдяки процесам трансформації та ізоморфізму М відмежовують від традиційного художнього образу, бо вона може бути як матеріальною, так й ідеальною, натомість він видається лише ідеальним, на чому наполягав Б Глинський Їх співвідношення розглядали і в аспекті зв'язку значення і знака (Л Рєзников, А Синицький) М разом із символом утворює образ, у якому поєднуються елементи художньої умовності й пряме відтворення об'єкта Отже, унаочнюється принцип арістотелівського мімезису, коли зображення подається таким, яким воно є, і таким, яким воно могло б бути Прихильники натуралізму, почасти реалізму, біографічного методу вдаються, на противагу романтикам чи модерністам, до моделювання структур своїх творів за аналогією до дійсності Іноді обидві тенденції поєднуються, зокрема у романі «Вершники» Ю Яновського, у персонажах якого вгадуються постаті М Куліша та Ю Тютюнника, події національно-визвольних змагань 1917—21, трактовані крізь призму романтичного світосприйняття Не всі дослідники сприймають поняття «М» М Храпченко вбачає у ньому обмеження, неспроможність охопити всі сторони духовного життя, нездатність враховувати специфіку естетичних явищ

Моде́рн (*франц moderne сучасний*) — сучасність За Ш Бодлером, вона трактується як умонастрій, протиставний академізму, що усталює класичну традицію Концепцію нової доби сформулював Г-В-Ф Гегель, маючи на увазі індивідуалізм звичаїв, право на критику та свободу совісті, незалежну від традиції автономію поведінки, ідеалістичне світосприймання Проблема розбудови М, на думку Ю Габерманса, постає передусім на теренах естетичної критики, полягає у «поступовій відмові від античної моделі», що вперше спостерігалося на початку XVIII ст у французькій літературі на підставі суперечки про «давніх» і «нових», на основі заміни поняття «арістотелівське вдосконалення» поняттям «прогрес» Представники Просвітництва прагнули розвивати об'єктивовані науки, універсалістські засади моралі й автономне мистецтво, зберігаючи їхню іманентну природу, звільняли їх від впливу езотеризму, використовували «для розумної організації життєвих умов» Ю Габерманс твердить, що відтоді «модерним вважається все те, що сприяє об'єктивному вираженню спонтанно оновлюваної актуальності духу доби», сприймається як «незавершений проект» Проблему М вивчали М Ж А Кондорсе та О Конт Вона завжди видається актуальною при зіставленні нової конкретно-історичної літературно-мистецької тенденції з попередньою, що може тривалий час співіснувати з нею Так, М виявляється в протиставності не лише модернізму його попереднику реалізму, а й реалізму — романтизму, романтизму — класицизму тощо У європейській архітектурі, малярстві, дизайні М на початку XX ст називали примхливий, часто еклектичний стиль з витонченими лініями На думку Ж Ф Ліотара, М слід вважати характерною ознакою доби панування метанарацій

Модерні́зм (*нім Moderne, англ modernism, франц modernisme, рос модернизм, від франц moderne сучасний*) — панівний напрям, складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли

наприкінці XIX ст як заперечення ілюзіоністсько-натуралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця, і проіснували до другої половини XX ст М як конкретно-історичне явище сформувався у Франції, спираючись на досвід «проклятих поетів» (Ш Бодлер, Лотреамон, А Рембо, П Верлен), невдовзі поширився в інших європейських літературах («Молода Бельгія», «Молодий Віденщ», «Молода Польща», срібний вік у Росії тощо), найповніше реалізувався у доробках С Маларме, Ж Мореаса, Е Верхарна, Ч Свіберна, О Вайлда, М Метерлінка, Р-М Рільке, С Пшибишевського, Г фон Гофмансталя, О Блока, Д Мережковського, В Брюсова та ін, схильних до вияву «аристократизму духу», передусім неоромантиків та символістів У річищі М XX ст утверджувалася лірика Л Стаффа, В Б Ейтса, Т С Еліота, П Тичини, Ф Гарсіа Лорки, Б-І Антонича та ін, проза Дж Джойса, Ф Кафки, Дос Пассоса, наративні пошуки яких позначилися на творах Е Хемінгуея, В Фолкнера, Г Гріна Будучи історично визначеним періодом історії, М відрізняється від модерну, співвідносного з динамічним поняттям «сучасність», запровадженим у мистецтво XVI ст для означення номінальної можливості кожного історичного моменту поставати генетичним продовженням «усіх попередніх сучасностей» (М Ігнатенко) У європейському мистецтвознавстві обидва поняття часто вживаються як синоніми або повністю збігаються за значенням, як у випадку зі стилем у латиноамериканській літературі на межі XIX—XX ст з притаманним їй оновленням змістових і формальних зображально-виражальних засобів (творчість Р Даріо) Не всі дослідники вважають поняття «М» історично коректним Зокрема, Д Кліпінгер, висловлюючи характерні для західноєвропейських літературознавців думки, вбачав у М поєднання кількох ознак завершену напередодні Другої світової війни тенденцію, що усталювала пізні романтичні та вікторіанські течії, «ідеологічний заклик до певної сукупності спільних стилістичних, культурних та філософських понять і методів», систему, проти якої виступив постмодернізм — сукупність «різних відтінків» без домінування жодного з них М спростовував формульовані соціальною критикою позитивістські настанови, поширювані на літературу (та ін мистецтва), відмежовувався від вимог задовольняти утилітарні суспільні потреби, які письменство здавен обслуговувало, тому що така практика не відповідала його сутності, охарактеризованій тезою «незацікавленого інтересу» І Канта й положенням «мистецтво для мистецтва» Замість позаестетичної логоцентричної методології художньої діяльності вводився принцип творчого осяяння, інтуїтивізму, втаємничення у трансцендентну сутність буття тощо, тобто запроваджувалися засадничі положення «філософії життя» та близькі їм концепції позитивістського фройдизму й расселівського розуміння мови як шляху до повного, всеохопного осягнення структур довкілля, що виражало прагнення модерністів створити духовний космос, протиставний хаосу, універсальності Вищим знанням проголошували не дискретну науку, а поезію (музику), спроможну, зважаючи на її здатність одуховнювати довкілля, проникати в найпотаємніші, недоступні картезіанству глибини світобудови М позначений вірою в єдність досвіду, прагненням створити надісторичну, універсальну систему значень за високими естетичними критеріями Тому літературний твір розглядався як цілісна доцентрова модель космосу, звернена до фундаментальних проблем людського існування Представники М брали під сумнів етичну дихотомію «добро — зло», надавали пріоритету символам порівняно з наративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурою ієрархіями, запроваджували спроби сполучати знакові системи різних мистецтв, виявляли тенденції до поєднання миттєвого та вічного Інерцію наукового раціоналізму та логіки М намагався модифікувати через трансцендентність, заперечуючи класицизм, реалізм, прагнув не вдаватися до відкидання класики, застосовував прийоми інтертекстуальності («Кассандра» Лесі Українки, «Canton» Е Паунда, «Єлена в Єгипті» Г Дулітла) Термін «М» досі не має точного визначення, інколи розглядався не в іманентних, а в позаестетичних категоріях, зокрема позитивістської естетики Недосконалість літературознавчого апарату зумовлювала понятійну дифузію, наслідком якої було те, що М ототожнювали з певною течією або поєднували з декадансом У М реалізована теза попередника модерністів Ш Бодлера (стаття «Художник модерного життя») про потребу митця «бути сучасним», витлумачена як апріорний естетичний критерій Стала чинною настанова Ф Ніцше на руйнування непорушної логоцентричної «ієрархії імен та назв», запровадження діонісійської творчої стихії на противагу аполлонійській стабільності М, маючи конструктивний характер, будучи зорієнтованим на структурування художнього космосу, на елітарну творчість митця, що розбудовує свій неповторний світ, рівнозначний довколишньому, відрізняється від свого відгалуження — авангардизму, для якого характерні деструктивний пафос, зорієнтованість на егалітарну «мінус-культуру», епатаційний пафос, деестетизацію мистецтва та позбавлення його меж, тобто втрату іманентного єства Авангардизм, що невдовзі став потужним напрямом, не міг реалізуватись за принципами М, його космізації хаосу, внутрішньої амбівалентності М, на відміну від авангардизму, ніколи не виявляв відвертого нігілізму при оцінюванні класичної спадщини, переосмислював її інтертекстуальні силові поля з позиції високого мистецтва Відмінності між М та авангардизмом полягають, за спостереженням Марії Моклиці («Модернізм як структура Філософія Психологія Поетика», 1998), в аспекті конструкції та деструкції Такої ж думки дотримується Оксана Ковальова, досліджуючи творчість Лесі Українки й М Семенка (дисертація «Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини XX ст / творчість Лесі Українки, М Семенка, Б-І Антонича/», 2006) Найближчими естетичній концепції М виявилися засади бароко та романтизму, засвідчені відгалуженнями, що пропонували нове тлумачення стильових тенденцій (неоромантизм, необароко тощо), поширених поруч із символізмом Тому повний розрив із традицією відсутній, хоча спостерігалася відмова від деяких елементів поетики, зокрема сюжету, композиції, характеру, хронологічної побудови твору, несприйняття соціологічного аналізу та логоцентричних настанов. Натомість митці актуалізували «потік свідомості» (Дж Джойс, М Пруст), «тропізми» (Наталі Саррот),

опис речового світу замість соціального та історичного буття (М Йогансен, В Домонтович, А Роб-Грійє), проникнення за межі сновидінь, використання прийомів монтажу тощо Деякі стильові тенденції, наприклад експресіонізм, сюрреалізм, могли поєднувати базові характеристики з новими, існувати як у річищі М, так і авангардизму М постає відкритою художньою системою і водночас спирається на осьові, доцентрові структури, відмінний і від породженого ним постмодернізму з домінуванням ризоморфних стихій і водночас перейнятого критичними рефлексіями щодо попередньої художньої класичної та некласичної метафізики Український М формувався в несприятливих умовах, за яких письменники передусім мусили дбати про виживання в ситуації неструктурованої національної культури Тому некоректно шукати прямих аналогій між ним та «Молодою Бельгією» або російським срібним віком, які розвивалися за сприятливих для творчості обставин, а також вважати М «недокрівним» (М Неврлий), механічно накладати на нього європейський зразок Тамара Гундорова («ПроЯвлення Слова Дискурсія раннього українського модернізму Постмодерна інтепретація», 1997), переглядаючи співвідношення між каноном та його варіантами, дійшла висновку про потребу зміни формули «європейський М» на «європейські М», де вже йшлося про інваріант та його різновиди, коли «космополітичні» тенденції поєднувалися із національними Спостереження дослідниці підтверджуються фактами багатьох літератур XX ст — польської, болгарської, чеської, української тощо, в яких розкриті щоразу інші різновиди канону Вони дають змогу адекватно сприйняти й український літературний процес початку XX ст, переоцінити побудовані за канонічним зразком погляди, які переглядала Соломія Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1997) Вона вважала початком доби М творчість «розстріляного відродження», хоча цей період постав на початку XX ст, пройшовши чотири етапи еволюції початок XX ст, 20-ті, 60-ті, 80-ті XX ст Напрям не обмежується лише західництвом чи фемінізмом, адже його розвиток притаманний Індії (Р Тагор) чи Японії (І Такубоку) тощо Окремі стильові тенденції у різних художніх вимірах можуть тлумачитись із різних позицій Так, імпресіонізм у європейському письменстві (мистецтві) сприймають як перехідний етап (сецесія) від реалізму до М, а в українському — як одне зі стильових відгалужень М Рух української літератури до М і права митця на достеменне мистецтво одним із перших проголосив М Вороний «хоч трошки філософії, де хоч клаптик неба яснів би, того далекого недосяжного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою» На підставі звернення поета до літературної громадськості з'явився альманах «З-над хмар і з долин» (1903), який став спробою наближення «до новіших течій і напрямів у сучасних літературах європейських» З аналогічною метою М Коцюбинський та М Чернявський видали аналогічний альманах «З потоку життя» (1905) М став основою літературної творчості Лесі Українки, М Коцюбинського, В Стефаника, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської, представників «Молодої музи» й «Української хати», його трактували як один із можливих шляхів переходу письменства у нову якість Особливо актуальним став у той час естетичний імператив, що відновлював знехтуваний позитивістами, зокрема пізніми народниками, кардіоцентризм українського характеру Обстоювалося право митця на вищий, «надземний» ступінь краси, але не протиставлюваний, на противагу народникам, критерію правди, а врівноважений ним Це співвідношення краси і правди стало особливістю українського М, на відміну від західноєвропейського, в якому смислова реальність співвідносилася не з абсолютною істиною та правдивістю висловлень, а з «інтенціональними актами мовлення» (Дж Серль) Український М сформувався під впливом європейських тенденцій, а також зустрічних течій, на перетині «філософії життя» та суголосної їй національної «філософії серця» Сферою діяльності українського М виявилася «нація як текст» в онтологічній, морально-етичній, філософській та естетичній площинах, наприклад лірика О Олеся («Ах, скільки струн в душі бринить » й «О слово рідне, орле скутий!»), П Карманського (збірки «Ой, люлі, смутку» та «Al fresco») Такі ознаки притаманні доробку «молодомузівців», «хатян», «музагетівців», «митусівців» Поступ М в українській літературі був сприйнятий неоднозначно На початку XX ст спалахнула дискусія двох поколінь письменників, що мали різні ціннісні орієнтації й естетичний та позаестетичний понятійний апарат На сторінках газети «Діло» з'являлися грубі випади С Єфремова, І Нечуя-Левицького та ін проти Ольги Кобилянської та М Яцківа, «Руслана» — проти В Стефаника, «Ради» — проти «хатян» Присуди цих народників здійснені з позахудожньої платформи, майже протягом століття домінували в українській аналітичній думці, унеможливлюючи адекватне висвітлення М із позицій об'єктивного історизму І Франко, який віддавав перевагу цінностям позитивізму, визначив відмінність між реалістами та модерністами «Коли старі письменники виходять від малювання зверхнього світу природи, економічних та громадських обставин — і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім протилежною дорогою вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують все окруження» Ранній М окреслений у кларнетизмі П Тичини, що сприймається як своєрідна естетична концепція не лише цього поета, а й українського письменства початку XX ст Розквіт українського М припав на покоління «розстріляного відродження» (М Хвильовий, В Підмогильний, А Любченко, Є Плужник, О Влизько, Г Косинка, М Йогансен, «неокласики» та ін), представники якого зазнали репресій Своєрідно тлумачили М представники «Празької школи», О Турянський, Б-І Антонич та ін Новий розквіт напряму реалізований у творчості Нью-Йоркської групи, почасти шістдесятників, особливо у творчих пошуках Київської школи, дисидентів, а пізніше — І Римарука, В Герасим'юка, Т Федюка та ін Проблеми М висвітлені в аналітичних працях Д Затонського, Тамари Денисової, М Ільницького, Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Я Поліщука, О Астаф'єва та ін Ж Ф Ліотар, Ж Дерріда, Р Барт, П де Ман, Юлія Крістева та ін розглядають М як некласичний напрям із визначальною ознакою універсальності метанаративу, що потребує, на їх погляд, спростування нелінійними структурами, хоча чимало ідей та по-

нять попереднього напряму були трансформовані, адаптовані постмодернізмом, продовжуючи існувати поряд із ним

Мо́дус *(лат modus міра, спосіб)* — непостійна властивість предмета, яка зберігається у певних станах, на відміну від атрибута (невід'ємної властивості) Налічують п'ять рівнів міф, у якому діє універсальний герой, романс (герой вивищений над довкіллям), високий мімезис (герой дещо вивищений над іншими, але не над середовищем), низький мімезис (герой рівний довкіллю), іронія (герой нижчий за дійсність) Наратологія розглядає М в аспекті дистанції, наративної медіації, що має свої відмінності при оповіді чи демонстрації художніх явищ Водночас поруч із кутом зору він витворює категорію оповідного способу

Моза́їка *(італ mosaico, від лат musivum святилище муз)* — зображення зі смальти, кольорового каменю, керамічних плиток, закріплюваних на цементі чи спеціальній мастиці на стіні М називають також строкату суміш різних частин, що часто асоціюється з колажем Принцип М неодноразово використовували в театральному мистецтві, зокрема при інсценізації «Ревізора» М Гоголя у Молодому театрі, «Мини Мазайла» М Куліша у «Березолі» Цикл «Мозаїка» є в поетичному доробку В Грабовського

Моли́тва *(нім Gebet, англ prayer, франц prière, польс modlitwa)* — органічний складник релігійного культу, різновид сакрального монологу У язичництві — звертання до божества, супроводжуване магічними, ритуальними діями з метою викликати його прихильність, допомогу, спонукати втрутитись у небажаний, іноді лиховісний перебіг подій (теургія) У юдаїзмі, християнстві та ісламі досвід поганства був критично переглянутий, М набула вигляду благословення, єднання кожного вірянина з Богом через виголошення особливих сакралізованих формул, які зберігаються у розгалуженій жанровій системі релігійної літургії, зокрема у витончених формах гімнографії (гімн, акафіст, канон, кондак, ікос, тропар тощо) Релігійна М водночас є літературним жанром, який християнський теолог Іоанн Дамаскін (VII—VIII ст) у трактаті «Джерело знань» тлумачив як «сходження розуму до Бога або прохання необхідного від Бога» через «внутрішнє слово» Її зразком вважається опис усамітненого моління Ісуса Христа (Євангеліє від Луки 9 18, від Марка 1 35), М під час його сходження на гору (Євангеліє від Матвія 14 23, від Луки 6 12) У Євангеліях від Матвія (6 7—13) та Луки (11 1—4) наведено приклади слів «Молитви Господньої», сформульованої Ісусом Христом, «Отче наш » Виокремлюють М ранішні та вечірні («В ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа Амінь»), до Святого Духа («Царю Небесний, Утішителю, Душе істини, що всюди єси і все наповняєш »), до Святої Трійці («Пресвята Трійце, помилуй нас »), Пресвятої Богородиці («Оспівуючи благодать Твою, Владичице »), Господу нашому Ісусу Христу («Многомилостивий і Всемилостивий Боже мій, Господи Ісусе Христе ») тощо Кожна література накопичила велику традицію ліричних М Поширювалися вони в Україні ще з києворуської доби (М пророка Ієремії чи Св Єфрема, низки текстів Книги Псалмів та ін, апокрифічних творів, замовлянь від лихоманки тощо) Володимир Мономах у своєму «Повчанні дітям» надавав великого значення М, яку середньовічні книжники вважали самовдосконаленням, духовною боротьбою Це унаочнено в посланні Полікарпа до Акіндіна, в описі подвижництва преподобних Матея прозірливого, Микити-затворника, Григорія Чудотворця й інших персонажів Києво-Печерського патерика чи «Сказання про побудову печерської лаври» У літописах наведені фрагменти лаконічної М Пресвятого Феодосія Печерського та передсмертної — князя Бориса («Господи, що помножився »), Ростислава Мстиславича («Пречиста Богородице ») «Слово на неділю Великодню » Кирила Турівського виповнене молитовними алюзіями та ремінісценціями Прочанин Данило, «ігумен руський», у своїх «ходіннях» описував печеру, в якій Син Божий навчав апостолів Господньої М Важливу роль, крім Євангелія, у формуванні жанру відіграли написаний глаголицею Синайський требник (XI ст), «Служебник Варлама Хотинського» (межа XII—XIII ст), акафіст (похвальний спів Матері Божої), насичений хайретизмами, складений, очевидно, Романом Солодкоспівцем Особливо шанували Часослов (вечірні чини, повечір'я, полуношниці, утрені, обітниці), упорядкування якого пов'язане з діяльністю Сави Освяченого (439—532) Також вірні користувалися Псалтирем, що потрапив до Київської Русі у складі Септуагінти Поширювався евхологіон, тобто молитовник, молитвослов, очевидно, перекладений із грецької на давньослов'янську мову Кирилом та Мефодієм Запроваджувалися власні, давньоукраїнські християнські М, наприклад наведена у «Четьях-Мінеях» служба великомученикам Борису і Глібу З XVII ст відома М «Отче наш» Траплялися випадки використання «Молитви Господньої» з магічною чи окультною метою, як у квадраті «Sator», наведеному Іваном Величковським Найчастіше М має віршовану форму, суголосну епіталамі, епітафії, мадригалу тощо Її слід вважати різновидом медитації, генетично пов'язаної із псалмами, кантами, гімнами, ектеніями (група молитовних прохань), вміщеними, зокрема, в «Українському православному молитовнику» (К, 1992) Здебільшого сакральні тексти були анонімними, набували значення канону, розрахованого на колективне (літургія) або індивідуальне виконання Водночас чимало М мають авторів Цей жанр позначився і на поезії (набір риторичних фігур, як-от рефрен, анафора, градація тощо), культивувався у середовищі братських шкіл за доби бароко Найпопулярнішими були елегійні пісні-скарги, написані переважно у вигляді акровірша «Піснь набожна» інокині Анисії, «Піснь світова» Агапона, «Піснь світова» Іллі Бачинського, «Піснь світова» Івана Пашковського та ін Характерним зразком такої М є «Пісні о світі» Олександра Падальського, в якій І Франко побачив «щиру журу, що пробивається з усіх стихів його вірші і виявляється просто, природно і без вишуканих фраз»

> Ах, світе ж мій, ти щастом голдуєш,
> Одного минаєш, другому даруєш,
> Иніх людей садиш в дорогиє шати,
> А иніх садиш в пошарпані лати,
> Раны серцю завдаєш

До ліричних М зверталися Т Шевченко («Молитва»), П Куліш («Молитва» «Всевишній! Я Тобі молюся»), О Кониський («Боже Великий, Єдиний, нам Україну храни»), а також І Манжура, Р Купчинський, Оксана Лятуринська, Є Маланюк, О Стефанович, Б Ни-

жанківський, Ліна Костенко та ін П Тичина в 1915—16 підготував збірку «Панахидні співи», надруковану в 1993 в Одесі, до складу якої увійшли поезії «Благословен єси Господи», «Плачу і ридаю», «Світає» Яскравою добіркою творів цього жанру видається поетична книжка «Велика гармонія» Б-І Антонича, написана в 1932, з якої були опубліковані тільки одинадцять віршів на сторінках журналу «Дзвони» (1932) Її повний текст збережений серед рукописів С Гординського

Очима далеч тну незнану, непрозору,
моя душа вже знов спокійна і здорова
Моїм устам дай мову творчу, вільну, спілу!
  Господи помилуй
   від безсилля слова

Фольклорний (бурлацький) жартівливий варіант М вводив А Свидницький («Великдень у подолян»), своєрідну етимологізацію жанру розвив І Нечуй-Левицький у дилогії про бабу Палажку та бабу Параску Ремінісценції М наявні у новелах «Градобур» М Петрушевича, «Кленові листки», «Святий вечір» В Стефаника Її тлумачення з погляду екзистенційних пошуків виходу з апокаліптичної дійсності спостерігалися у поемі «Галілей» Є Плужника Іноді письменники вдавалися до стилізації М , завдяки чому з'явилися твори, в яких наявні неконічні або канонізовані ліричні суб'єкти «Молитва сталі» американського поета XIX ст К Сендберга або «Отче наш, Тарасе всемогущий» Д Павличка Віршова М може поєднуватися з іншими жанрами, що засвідчують, зокрема, станси «Молитва за короля, що рушає в Лімузин» класициста Ф Малерба Продуктивно у жанрі М працює Катерина Мотрич, автор «Молитви до мови», «Молитви до убієнних голодом», «Молитви до України» У 1988 була опублікована «Хрестоматія української релігійної літератури» (Мюнхен-Лондон) в упорядкуванні І Качуровського

Молито́вник *(нім Gebetbuch, англ prayer-book, франц livre de prieres)* — рукописний або друкований збірник молитов

«Моління Дани́ла Зато́ченика» — пам'ятка києворуської літератури, написана у вигляді літературного послання до вельможного князя Поряд із «Молінням » на 83 рядки існує й коротше на 49 рядків «Слово Данила Заточеника» Пам'ятка досліджена не повністю досі не встановлено соціальний стан автора (за різними версіями, — бурлака, боярський пахолок, молодий дружинник, навіть князь Іван Ростиславич Берладник, кузен Ярослава Осьмомисла Галицького), який просить свого сюзерена визволити його з ув'язнення, намагається захистити власні гідність та право на творчість, що було викликом нормам середньовіччя З'ясовано лише його етнічне походження Ще у XIX ст С Шевирьов (перший том «Історії російської словесності», 1846) відзначив «малоросійський» слід пам'ятки, «дивовижну єдність плакучого сміху та усміхненого суму», що пізніше розкрилася у повістях М Гоголя На україномовні ознаки «М Д З » вказував Д Абрамович (стаття «Із спостережень над текстом "Слова Данила Заточеника"», 1934), галицько-волинські особливості виокремлював Г Вагнер (стаття «"Моління Данила Заточеника" — скульптура Георгієвського собору — "Слово про погибель Руської землі"»), підтвердивши припущення М Грушевського Також не з'ясовано місце (Ростово-Суздальське князівство чи біля озера Лача поблизу Новгорода) та час її написання (XIII або XIV ст), відсутня усталена думка щодо того, ким би міг бути адресат новгородський князь Ярослав Всеволодович — правнук Володимира Мономаха, переяславо-суздальський князь Ярослав Всеволодович — син князя Всеволода Велике Гніздо, навіть псковський князь Ярослав Володимирович Пам'ятка є поетичним твором з тропами і стилістичними фігурами, з елементами неврегульованого віршування (*«не зри на мя, / аки волък на агненця, / но зри на мя, / аки мати на младенця»*), в якому використані інтертекстуальні елементи, цитати та ремінісценції Св Письма, псалмів, «Фізіолога», «Пчоли», «Слова про Лазареве воскресіння», «Премудрості Ісуса, сина Сирахового», «Стословця» Генадія, Ізборника 1076, Повісті минулих літ тощо Це свідчення ерудиції автора, його яскравого образного мислення, схильності до софійного світосприйняття (*«серце бо розумного / кріпиться в тілі його / красою і мудрістю»*) Не маючи змоги викликати князя на діалог рівного з рівним, він намагався привернути його увагу панегіриком, зиченням «Самсонової сили, хоробрості Александрової», вдавався до прийомів сміхової культури, парадоксального ствердження через заперечення, до скоморохівської трикстеріади, пародіювання Цей твір, на думку В Щурата, споріднений із «Моліннями» візантійців Теодора Птохопродома та Михаїла Гліки

«Молода́ А́встрія» *(нім «Junges Osterreich»)* — угруповання радикальних австрійських письменників (лірик, романіст, драматург, соціаліст за переконаннями А Майснер — автор забороненого романного циклу «Жижка», М Гартманн, який втілив гуситські мотиви у збірці «Чаша і меч», та Х Роллет), сформоване напередодні революції 1848, орієнтоване на творчий досвід Анастазіуса Грюна (псевдонім графа А-А фон Ауершперга), противника режиму К Меттерніха, автора збірки «Прогулянки віденського поета» (1831), а також К Бека, схильного до мотиву «світової скорботи» (збірка «Ночі Закована у броню лірика», 1838)

«Молода́ Аме́рика» *(англ «Young America»)* — літературно-критичне угруповання (Е Дайкінк, В Джонс, Р Треветт, К Метьюс, Дж Дайкінк та ін), засноване навесні 1836, яке спочатку діяло як клуб для літературних бесід, названий «Тетрактіс» Угруповання мало свій журнал «Арктур» (1840—42), який відіграв значну роль у формуванні романтичної естетики в американському письменстві Представники «М А », будучи «демократами-націоналістами», прихильниками «нової літератури для нової людини нового віку», протистояли апологетам патріархальних звичаїв «вігам-універсалістам», які групувалися навколо часопису «Нью-Йорк-ревю» Особливо гострою була полеміка між К Метьюсом — автором пристрасної промови «Вітчизняні письменники, вітчизняні книги та вітчизняна критика» (1845) та редактором журналу «Нікербокер мегезін» Л Кларком, симпатиком «вігів-універсалістів» «Молодоамериканці» не мали усталеного погляду з приводу того, чи існує американська література Угруповання діяло до початку 50-х XIX ст , його естетика позначилася на творчості Г Мелвілла, Дж Г Вітьєра, В Вітмена та ін

«Молода́ Бе́льгія» *(франц «Jeune Belgique»)* — літературне об'єднання бельгійських письменників-модерністів (1880—90), що сформувало національний варіант європейського модернізму Його представники обстоювали принципи самтожності мистецтва, його реалізації на іманентній основі, свободу творчості, принцип «мистецтво для мистецтва», досліджували проблему стилю При товаристві в 1881—97 виходив однойменний журнал з гаслом «Будьмо самими собою» До угруповання входили М Валлер (голова), Е Верхарн, К Лемоньє, Ж Екаут, Ф Ноте, Ж Роденбах, І Жилькен, А Мобель, А Жіро та ін (чотирнадцять митців), до яких приєдналися М Метерлінк, Е ван Аренберг, А Фонтена, Е Пікар Вони дискутували з близькими їм за переконаннями французькими поетами Ш Бодлером, П Верленом, А Рембо, С Маларме, Сюллі Прюдомом, А де Реньє та ін, добірки яких почали з'являтися на сторінках часопису після 1889, коли його редактором став А Мобель Представники «М Б» полемізували з прихильниками декадансу, захоплювалися творчістю «парнасців», «Піснями Мальдорора» Лотреамона, «Легендою про Уленшпігеля» Ш де Костера Діяльність угруповання, барвистість, «незвична музичність» (І Франко) їхньої артистичної поезії стимулювали розвиток нового європейського напряму в літературі та мистецтві

«Молода́ грома́да» — літературний гурток (Одеса, 1888—89), заснований перекладачкою Мариною Комаровою за аналогією до київської «Плеяди» На зустрічах, що відбувалися на квартирі її батька — критика, фольклориста, лексикографа, бібліографа М Комарова, збиралися початківці, переважно студенти Новоросійського університету (Д Заболотний, М Лосятинський, Н Галімський та ін), які обговорювали власні твори, читали доповіді і реферати про літературу, влаштовували шевченківські вечори Із гуртківцями була знайома Леся Українка

«Молода́ му́за» — літературне угруповання українських письменників-модерністів (Львів, 1906—14), яке представляли М Яцків (неофіційний голова), П Карманський, В Пачовський, В Бирчак, Б Лепкий, О Луцький, С Твердохліб, С Чарнецький Близькими до них були Ф Коковський, М Рудницький, О Турянський, М Голубець, О Грицай, М Кічура, О Шпитко, композитор С Людкевич, скульптор М Паращук, маляри І Северин, І Косинин Назва товариства виникла за однойменною новелою «Доля молоденької музи» (1907) М Яцківа «Молодомузівці» не мали свого приміщення, тому збиралися у кав'ярні «Монополь» Ними опікувався меценат — священик М Світенський Деякий час роль друкованого органу «М м» відігравали газета «Будучність» та журнал «Світ» (1906), до редколегії якого входили В Бирчак, П Карманський, О Луцький, М Яцків Свою появу «молодомузівці» заманіфестували статтею «Молода муза» О Луцького в газеті «Діло» (1907, № 249) та в альманасі «За красою», обґрунтовуючи прагнення нової творчої генерації рушити на «сонячні левади, запашні ниви, — в світ ясних, злотних зір'», тобто реалізуватись як достеменні письменники, а не обслуговувати позахудожні інтереси Цю статтю піддав критиці І Франко Представники «М м» творили в межах модернізму, зокрема символізму, заперечували надмірну заангажованість мистецтва, прагнули реалізувати його іманентність, обстоювали критерії краси, правди, артистизму, притаманні українському менталітету Їхній естетичній концепції властива художня зрілість, основою якої була «філософія серця» Таку позицію поділяли М Вороний, О Олесь, М Філянський, Г Чупринка та ін модерністи Наддніпрянщини Було б хибним твердити, що «М м» виникла тільки під впливом «Молодої Польщі» та європейських модерністських віянь, натомість її появу вважають свідченням розвитку національного варіанта європейського модернізму, до яких належать і польський, чеський чи болгарський Із «Молодою Польщею» угруповання поєднувала «краківська школа», на межі XIX—XX ст очолювана Б Лепким, репрезентована творчістю П Карманського, В Пачовського та ін майбутніх «молодомузівців» Між «М м» та її опонентами (І Франко, В Будзиновський, Д Лукіянович та ін) точилася гостра полеміка, що стосувалася вибору подальших шляхів розвитку національного письменства, яке вже на початку XX ст обрало перспективу модернізму При угрупованні діяло однойменне видавництво, в якому були надруковані поетичні збірки П Карманського («Ой, люлі, смутку», 1906, «Блудні огні», 1907), В Пачовського («На стоці гір», 1907), С Твердохліба («В свічаді плеса», 1908), С Чарнецького («В годину смерку», 1908), новели М Яцківа («Казка про перстень», 1907, «Плазм меча», 1908), повість «Ніоба» (1907) Ольги Кобилянської, колективний збірник «Привезено зілля з трьох гір на весілля» (1907) тощо Деякі з «молодомузівців» (О Луцький, В Бирчак, Ф Коковський, М Кічура) були репресовані в 1939, П Карманського, М Рудницького радянська влада переслідувала за їх минулу творчість як модерністів

«Молода́ Німе́ччина» *(нім Junges Deutschland)* — група німецьких письменників та журналістів (Л Вінбарг, К Гуцков, Г Лаубе, Т Мундт, Г Кюне та ін), заснована Л Берне в 1834 у Франкфурті-на-Майні Вони під впливом революційних подій 1830 переглядали ідейно-художні настанови романтиків, повставали проти культу Й-В Гете («Гете на межі двох століть» К Гуцкова, 1836), обстоювали потребу поширення в літературі соціально заангажованих творів, вважали, за спостереженням Г Гейне («Романтична школа», 1836), що між письменством і життям немає відмінностей, обстоювали демократичні свободи, релігійну толерантність, підтримували рух поляків за незалежність У 1835 угруповання було заборонене указом прусського міністра внутрішніх справ фон Рохова та Союзного сейму через появу антихристиянського роману «Валлі, яка сумнівається» (1835) К Гуцкова, що за сюжетом нагадував роман «Лелія» Жорж Санд та повість «Люцинда» Ф Шлегеля Естетична концепція групи була обґрунтована у лекціях Л Вінбарга, прочитаних у Кільському університеті, які з'явилися друком під назвою «Естетичні походи» (1835), у виданнях «Сучасні характеристики» (1835) Г Лаубе, «Мистецтво німецької прози» (1837) Т Мундта Будучи прогресистами, відстоюючи принципи народності та національні інтереси, представники «М Н» апологетизували проголошену єнськими романтиками ідею «універсальної романтичної поезії», хоч і не сприймали їхнього стилю Угруповання не заперечувало лірики, але надавало переваги прозі, яка відображає ідеальне у реальному, обстоювало пріоритет роману, присвяченого політичним подіям

того часу цикл романів «Молода Європа» (1833—37) Г Лаубе, повість «Карантин у божевільні» (1835) Г Кюне, романи «Роздоріжжя сучасного життя» (1834), «Пам'ятник Шарлоті Штігліц» (1835), «Мадонна, бесіди зі святою» (1835) Т Мундта, «Втомлені від Європи» (1838) Е Віллкомма, «Маха-Гуру, або Історія одного бога» (1833), «Лицарі духу» (1850—1851) К Гуцкова та ін В Україні твори К Гуцкова (трагедія «Уріель Акоста»), А Грюна, М Гартмана поширювались у перекладах І Франка, П Грабовського та ін

«Молода́ По́льща» *(польс Młoda Polska)* — ранній період розвитку польського модернізму, що тривав від кінця XIX ст до початку Першої світової війни, за іншими даними — до 1918 Для нього характерне переплетіння тенденцій символізму, неоромантизму, імпресіонізму, з яким у 1910 був поєднаний експресіонізм Назва походить від заголовка циклу статей Квазімодо (псевдонім А Гурського), опублікованих в журналі «Życie» (Краків, 1898) На «М П» вплинули віяння європейської «філософії життя» Польські модерністи наголошували на розбіжності між достеменним мистецтвом та логоцентризмом, головним завданням новітньої літератури вважали не пізнання довкілля, не наслідування його, не формування душі, не заклики до праці, а досягнення новоякісного, іманентного артистизму, використання у практиці настанов «мистецтва для мистецтва» Це звільняло письменника від засилля моральних, громадських, патріотичних обов'язків, давало йому змогу не цікавитися потенційним читачем Художній твір структурував свій простір на підставі «незацікавленого інтересу», відображав трансцендентну ідею Тільки те, що існувало поза спільнотою та історією, вважалося його основою На переконання С Пшибишевського (маніфест «Confiteor», 1899), «мистецтво стає релігією, а священиком — митець, він особисто — одна потуга, з якої воно стає сильнішим, розкриває космічну, метафізичну силу», уподібнену до Абсолюта Тому письменника як вигнанця з утилітаризованого довкілля проголошували не слугою чи пророком, а «Паном Панів, не обмеженим жодними правами, не організованим жодною силою людською» Він ставав речником трансценденцій, на відміну від пересічної людини цивілізації, яка втратила зв'язок із природою, задовольнилася профанним існуванням та убогим масовим імітат-мистецтвом Естетична програма «М П» не мала внутрішньої цілісності Хоч у ній було акцентовано на потребі запровадити в письменстві елітарні принципи, практику артистизму (редактор журналу «Химера» З Пшесмицький, відомий за псевдонімом Міріам), містичне світосприйняття, «аристократизм духу», неоромантичне оновлення «чистої поезії», частина «молодополяків» усвідомлювала відповідальність письменника за долю пригнобленої на той час нації (Я Каспрович, С Виспянський), загострення соціальної критики, розкриття біологічного єства людини (С Жеромський, В Струг) тощо Польський модернізм виявився амбівалентним, спрямованим як на сакралізовані цінності шляхетного естетизму, так і на міфізовані етичні критерії Добра і Зла Саме такі настанови цієї творчої генерації засвідчували відмінність обраного нею модернізму від європейського канону Теоретиком цього періоду був С Бжозовський, автор «Легенди Молодої Польщі» (1910), ґрунтовний аналіз естетики «М П» здійснили Леся Українка («Замітки про сучасну польську літературу») та І Франко («Сучасні польські поети») Діяльність польських модерністів вплинула і на українських, як через «краківську школу», так і завдяки особистим контактам митців (С Стефаник, Б Лепкий та ін), стимулювала появу «Молодої музи», що сформувалася на підставі зустрічної течії

«Молода́ Украї́на» — культурно-просвітницький, згодом громадсько-політичний рух Галичини та Наддніпрянщини 1870—90, протилежний москвофільству, який полемізував із народовством і українофільством Назву йому дав І Франко Його представники (М Драгоманов, І Франко, М Павлик, О Кониський, Б Грінченко, Наталя Кобринська, А Кримський, Г Хоткевич) обґрунтовували свої радикальні погляди на сторінках періодичних видань «Друг», «Громадський друг», «Молот», «Світ», «Житє і слово», «Народ» прагнули європеїзації національної культури, дотримувалися позитивістських поглядів на мистецтво і художню літературу, обстоювали принципи соціальної заангажованості письменства Під такою самою назвою в 1900—25 виходили періодичні видання у Львові та Києві часопис (Л , 1900—02, з'явилося 33 числа) за редакцією М Залітача, А Крушельницького, Я Стефановича та ін , літературно-мистецький журнал для дітей (К , 1906, 1907—12, 1914) за редакцією Олени Пчілки, що друкувався як додаток до «Рідного краю», літературно-освітній журнал (Л , 1923—26) з додатком для дошкільнят «Світ дитини» Спроба ототожнити «М У» з новою генерацією межі XIX—XX ст — ранніми модерністами, яку здійснила, зокрема, Тамара Гундорова, видається зумовленою поверховими асоціаціями з «Молодою Польщею» без урахування їхніх істотних відмінностей Близькими польському літературному угрупованню, як і «Молодій Бельгії» чи срібному віку у Росії, були «Молода муза» та «Українська хата»

«Молоди́й більшови́к» — літературно-художній, науково-популярний ілюстрований журнал (X , 1925—27, К , 1928—33) для сільської молоді, що виходив двічі на місяць, був органом ЦК ЛКСМУ та Київського окружкому ЛКСМУ Поряд із громадсько-політичними публікаціями на його сторінках друкували твори П Усенка, Л Первомайського, В Мисика, Г Епіка, О Донченка, І Ковтуна, І Багмута, А Малишка та ін , а в рубриці «Поезія молодих» з'являлися вірші початківців Таку саму назву мало в 1925—40 видавництво, відоме згодом як «Молодь» Див **«Молодня́к».**

«Молоди́й Ві́день», або **«Моде́рний Ві́день»** *(нім Wiener Moderne),* — гурток австрійських письменників, літературних критиків, журналістів, очолюваний Г Баром, об'єднаний довкола журналів «Модерне рундшау» (1890—91) та «Вінер рундшау» (1896) Його представники А Шніцлер, Г фон Гофмансталь, Петер Альтенберг (псевдонім Р Енглендера), Р Беєр-Гофман, Ф Зальтен, Ф Дерман, О Штессль, Л -Ф Андріан, Л Еберман, К Федерн та ін протистояли тенденціям реалізму та натуралізму, обстоювали стильові позиції імпресіонізму, декадансу, неоромантизму, символізму, експресіонізму Їм було притаманне песимістичне світосприймання, тяжіння до малих форм, сенсибільність письма, надмірна увага до хаосу життя, мотивів смерті, життєвої втоми, зацікавлення потворним, чуттєвою пластикою, музичною основою кос-

мосу, артистизмом Осереддям «М В» була кав'ярня «Грієнштадль» на Міхаелерплац у Відні

«Моло́ди́й робітни́к» — видавниче об'єднання (Харків — Полтава, 1923—24) У ньому поряд із науково-популярною літературою з'явилися твори Панаса Мирного, А Головка, І Кириленка, переклади оповідання «Темної ночі» Е Золя, «До Адама» Джека Лондона, збірка «Серце машини та інші новели» А Немоєвського, твори російських письменників І Тургенєва, М Тихонова, М Голодного У цей же час у Харкові діяло однойменне видавництво (1923—28), відоме згодом під назвами «Молодий більшовик» (1925—41) та«Молодь»

«Моло́ди́й теа́тр» — експериментальний театр, заснований Лесем Курбасом у Києві в 1916 як філія стаціонарного театру М Садовського, утворена задля пошуків нових засобів сценічного мистецтва, відмінних від реалістично-побутової традиції У 1919 у «М т» налічували 45 учнів, серед яких були Г Юра, В Васильєв, Ф Лопатинський, М Терещенко та ін Театр мав статус школи-студії, що підлягала націоналізації, але зберегла свою автономію Крім цього, у театрі готували для вистав деякі п'єси, як-от за поемою «Ліліт» М Семенка Декоратором театру був А Петрицький Школа-студія стала основою майбутнього «Березоля»

«Моло́ди́къ» — літературно-художній, історико-науковий альманах у Харкові, видання І Бецького за участі Г Квітки-Основ'яненка, М Костомарова, В Каразіна, які прагнули «поєднати літературну Росію з чудовими українськими письменниками» Його перша і друга частини з'явились у 1843, третя і четверта — в 1844 у Петербурзі На сторінках першої частини альманаху друкували твори О Пушкіна, М Лермонтова, А Дельвіга, В Бенедиктова, Ф Глинки, С Дурова, В Луганського (псевдонім А Даля), М Погодіна, переклади творів В Шекспіра, Й-В Гете, Ф Шиллера, Дж Г Байрона, В Гюго, Жан Поля, Г Гейне, А О Барб'є, польських та чеських поетів Крім цього, читач міг ознайомитися з поезіями О Афанасьєва-Чужбинського, Я Щоголева російською мовою, Є Гребінки («Маруся», «Заквітчалась дівчина ») українською мовою Друга частина представляла доробок українських письменників — Т Шевченка («Думка»/ «Тяжко-важко в світі жити », «Н Маркевичу», «Утоплена»), Г Квітки-Основ'яненка, М Костомарова, А Метлинського, М Петренка, Я Щоголева, О Бодянського, О Афанасьєва-Чужбинського, І Левченка, весільні пісні, замітки з граматики української мови, уривки з «Истории Малороссии» В Берлінського У третій частині, крім «Оди Сафо» І Котляревського, були надруковані наукові розвідки В Каразіна, К Сементовського, П Корсакова, І Срезневського, в яких висвітлювалася історія України в особах Центральною для цієї частини стала стаття «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» М Костомарова, яку вважають однією з перших синтетичних студій українського письменства В останній частині вміщено нарис «Основание Харкова Старинные предания» Г Квітки-Основ'яненка Видання було ілюстроване літографічними портретами С Климовського, І Котляревського, М Гоголя, Г Квітки-Основ'яненка, репродукціями автографів Спроба перетворити альманах на журнал виявилась невдалою Цьому сприяла і необ'єктивна рецензія В Бєлінського, який критикував публікації М Костомарова, А Метлинського Я Щоголева та ін

«Молодня́к» — літературна організація «комсомольських» письменників (Харків, 1926—32), утворена після розколу «Гарту» Мала філії у Дніпропетровську, Запоріжжі, Кременчуці, Миколаєві, Херсоні, єврейську та польську секції, входила до ВОАППу До її складу залучалася творча молодь Харкова та Києва, переважно колишні «плужани» (П Усенко, Д Гордієнко, Л Первомайський, І Ковтун, О Донченко, Т Масенко, І Момот, Я Гримайло, П Голота, В Кузьмич, О Кундзіч, М Кожушний, Б Коваленко, О Влизько, О Корнійчук, Л Смілянський, А Клоччя, П Радченко, І Шевченко), які виступили зі спільною декларативною заявою «Від літературної організації "Молодняк"» «Бадьорий і життєрадісний, з вірою у власні сили, виступає літературний комсомол, щоб виявити у своїх творах обличчя мільйонів пролетарської молоді, також відобразити і вселюдське життя через призму юнацького світогляду» Художні набутки «молодняківців», що мали естетизувати комуністичні ідеологеми, не відповідають заявленій меті До «М» приєдналися й інші письменники (І Гонченко, Є Фомін, І Бойко, Д Чепурний, Г Мізюн, С Крижанівський, Ю Мокрієв, С Воскрекасенко та ін), натомість частина її представників, прагнучи достеменної творчості, створила разом із колишніми ваплітянами нове літературно-мистецьке об'єднання ПРОЛІТФРОНТ, ліквідоване після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-мистецьких організацій» (1932) При «М» з 1927 виходив однойменний журнал (обов'язки редакторів виконували П Усенко, О Корнійчук), з 1936 переведений з Харкова до Києва, а в 1936 оголошений органом ЦК ЛКСМУ та Правління СРПУ У 1936 його перейменували на «Молодий більшовик», редакторами якого були Д Копаниця, А Малишко (до 1940), з 1944 видання відновили під назвою «Дніпро»

«Мо́лодь» — видавництво (X , 1923), яке спочатку діяло під назвою «Молодий робітник» на базі сектору преси ЦК ЛКСМУ що з 1920 поширював книги та брошури У 1925—41 відоме як «Молодий більшовик», з 1934 опинилося у Києві Після Другої світової війни (1945—48) воно функціонувало як Державне видавництво дитячої та юнацької літератури України з 1948 має сучасну назву Крім творів української та світової класики, зокрема В Гюго, І Тургенєва, Панаса Мирного, Е Золя, М Коцюбинського, Джека Лондона та ін , у ньому вперше з'явилися поетичні збірки «Червоний заспів» В Чумака, роман «Прапороносці» О Гончара, а також твори П Тичини, М Рильського, М Бажана, О Довженка, Петра Панча, А Малишка, Ю Мушкетика, Д Павличка, Ліни Костенко, І Драча, Б Олійника, Гр Тютюнника, Д Міщенка, М Руденка, В Захарченка, Р Андріяшина, Є Пашковського та ін Видавництво було оновлене, коли редакторами у ньому працювали В Затуливітер, В Герасим'юк, І Римарук, І Малкович Тут були надруковані їхні перші поетичні книжки, а також твори Ю Буряка, Світлани Короненко, П Гірника та ін Згодом з'явилися збірки В Олефіренка, В Бердника, О Тисячного, Галини Пастушенко, В Верлоки, Г Ситька та ін Найпомітніші книги — «Князь роси» Т Мельничука, «Іван Сірко» В Кулаковського тощо Видавництво друкує також твори українських класиків, зокрема

П Куліша («Чорна рада»), В Винниченка («Уміркований і щирий»), І Багряного («Тигролови», збірники «Українська муза», «Марсове поле» і т д) При «М» з 1965 виходили серії «Джерело», «Компас», «Перша поетична збірка», «Перша книга прозаїка», «Уславлені імена» (з 1966), «Молода поезія країни» (1969—78), «Молода проза країни» (з 1978), «Поетична касета» (з 1987) тощо, а також «Шкільна бібліотека»

Моло́с *(грец. Molossos молоський, від назви епірського племені молосів)*, або **Тримáкр,** — в античному віршуванні — шестиморна стопа, що складається з трьох довгих складів (− − −) Ніколи не використовувалася самостійно, зазвичай замінювала інші шестиморні стопи, зокрема іоники (∪ ∪ − −, − − ∪ ∪) У силабо-тонічній системі вживається як трискладова стопа (дактиль, анапест, амфібрахій) з двома надсхемними наголосами

«Мóлот» — «галицько-українська збірка» (Л, 1878), видана М Павликом за активної участі І Франка як неперіодичне продовження забороненого австрійською цензурою журналу «Громадський друг» У «М» з'являлося продовження деяких творів, початок яких був надрукований у «Дзвоні» (повість «Boa constrictor» І Франка, «Пропащий чоловік» М Павлика, стаття «Війна слов'ян з турками» Т Василевського), вміщено нові публікації «Критичні письма о галицькій інтелігенції», «Література, її завдання та найважливіші цілі», «Дума про Наума Безумовича» І Франка, «Гриць Турчин» Р Гудзмана, вірші «До молодіжі», «До Шевченка» М Старицького, «Чиншова справа» Олени Пчілки, статті «Лихва на Буковині» О Терлецького та Б Лімановського про «соціалістичних» письменників XIX ст, дописи з різних країв України, бібліографічні матеріали «М» був конфіскований поліцією, але частина тиражу потрапила до читачів

«Мóлот» — літературне об'єднання «робітничої молоді» (Полтава, 1925—28), до якого входили К Лаврунов, Н Розін, В Авруценко та ін Їхні твори друкувалися на сторінках полтавського журналу «Наше слово» В об'єднанні виокремлювали українську та російську секції

Моменталíст *(лат momentum· рух, поштовх, мить)* — естрадний актор, виконавець шаржів на різних відомих діячів, митців, іноді — присутніх у залі глядачів

Монасти́рсько-церкóвні літóписи — жанровий різновид літописання, пам'ятки писемності різних конфесій, в яких в історичному контексті подавалась історія монастиря Незважаючи на розмаїття тематики, їхні автори акцентували увагу на висвітленні чернечого побуту, дотримувалися жанрової традиції, закладеної в Повісті минулих літ, у Київському та Галицько-Волинському літописах Значними пам'ятками цього жанру є діаріуші Опанаса Филиповича, Дмитра Туптала Ростовського, хроніка Супрасльської лаври, Києво-Печерський патерик, Баркулабівський, Гукливський, Підгорецький, Сатанівський, Винницький, Густинський, Мгарський, Христинопільський, Добромильський літописи, Кам'янецька хроніка Автори М-ц л (Федір Филипович, Іпатій Горбачевський, Модест Сильницький, Михайло Григаший, Корнило Сорочинський, Ілля Косаківський, Ян Юзефович та ін) здебільшого уникали різкого тлумачення різних відгалужень християнства, намагалися поєднувати легендаризовані наративні фрагменти з оцінюванням монастирського побуту, проблем світобудови, естетизацією явищ природи, духовного подвижництва, вояцької та фізичної праці Особливості творів цього жанру стали предметом вивчення П Куліша, В Антоновича, І Франка, М Грушевського, Д Багалія, М Возняка, В Іконникова, І Крип'якевича, П Клепацького, І Свєнціцького, Наталі Полонської-Василенко, Ю Мицика, М Марченка, М Карпанюка та ін

Монголкáббо — жанр середньовічної бенгальської поезії XIII—XVI ст, присвяченої прославлянню Шиви, Чонді, Мономі та ін божеств З XVI ст втрачає релігійну спрямованість, перетворюється на велику за обсягом поему, в якій використовували бенгальські фольклорні мотиви, а в XVII—XVIII ст для творів М характерне легендаризування пуран і давньоіндійського епосу Зазвичай М розпочинається міфом світотворення, а в основній частині розповідається про народження та життя божества

Моновéрс — див **Моності́х.**

Монограма *(грец mōnos один і gramma риска, літера, написання)* — сплетення кількох початкових літер у вигляді вензеля для визначення імені або прізвища, умовний знак замість підпису на малюнках, ілюстраціях тощо

Монографія *(грец mōnos один і graphō пишу)* — спеціальне максимально повне наукове дослідження (видання) з однієї теми чи актуальної проблеми, яке відзначається чіткою теоретичною постановкою проблеми, аргументованістю й доказовістю суджень, системним посиланням на опрацьовані джерела До довідкового апарату М належать список використаної літератури, хронологічний довідник, тематичний та іменний покажчик М можуть бути авторськими або колективними

Моноґотáрі *(япон оповідь про речі)* — загальна назва різножанрових прозових творів японської літератури IX—XIV ст Поняття з'явилося у IX ст, стосувалося фантастичної казки, чарівної повісті («Такеторі моноґотарі», тобто «Казка про дідуся Такеторі», IX ст), зібрання коротких новел, епізодів чи легенд («Ісе-моноґотарі», тобто «Розповіді з Ісе», X ст), великого роману («Ґендзі-моноґотарі», тобто «Роман про принца Ґендзі», наприкінці X ст), героїчної епопеї («Гейке-моноґотарі», тобто «Повість про дім Тайра», XIII ст)

Монодія *(грец mōnos один і ōdos співак)* — сольний спів в античній літературі, арія, виконувана актором у супроводі музичного інструмента Так, Платон у праці «Закони» розмежовував музичні мистецтва на хоровий спів із рапсодією, тобто рецитацією епосу, та спів у супроводі кіфари чи флейти М називали також сольну партію трагедії, в якій виражали скорботу і страждання, наприклад партія Андромахи (103—116 рядки) з однойменного твору Евріпіда Таку партію співвідносять із плачем Тематика М окреслилася із засвоєнням нових музичних прийомів Жанр іноді набував манірного характеру, тому ставав об'єктом пародіювання, зокрема у комедії «Жаби» Арістофана Здебільшого термін «М» стосувався сольної лірики, до якої зверталися Сапфо, Алкей, протиставленої хоровій, хоч між їхніми композиціями не спостерігалося відмінностей у метриці та змісті За доби еллінізму М стала самостійним жанром на зразок анонімної «Скарги дівчини»

Монодра́ма *(грец. mōnos один і drāma дія)* — драма XVIII ст., в якій тексти мали музичний супровід, пізніше такі твори назвали мелодрамою. Нині цей термін називає міжродові різновиди драми одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа: п'єсу-монолог («Три життя Айседори Дункан» З. Сагалова), драматичну мініатюру у вигляді розмови з безмовним персонажем, драматичний твір з двома дійовими особами, ролі яких виконує один актор, постійно змінюючи маски («Клаудій» із циклу «Імена влади» та «Дві пригоди Лемюеля Гуллівера» Є. Брошкевича), таку саму мініатюру, діалог у якій немовби відбувається по телефону («Уб'ємо мужчину» Е. Радзінського), п'єсу з магнітофоном («Остання магнітофонна стрічка Креппа» С. Беккета), психологічну п'єсу («Людський голос» Ж. Кокто). Здебільшого М. має невеликий обсяг, розрахована переважно на невелику аудиторію. Основою композиції є асоціативна структура, для якої характерні багатоподієвість, використання лейтмотивів. М. відома з античної доби, з доесхілівського періоду: у трагедіях Феспіда, Фрініха, сатирах Пратіна актор грав кілька ролей, постійно змінюючи костюми. До цієї традиції зверталися *Ж. Ж. Руссо («Пігмаліон», 1770), Й.-В. Ге*те («Прозерпіна», 1778), Т. Голкрофт («Таємнича історія», 1802), А. Теннісон («Мод», 1855) та ін. М. була оновлена на початку XX ст. під впливом раннього модернізму, що зумовив децентрацію дії, зосередження уваги на суб'єктивних переживаннях персонажа, для якого довкілля та інші люди поставали проекцією його внутрішнього світу: «Нічні танки» Ф. Сологуба, «Балаганчик» О. Блока, «Про шкоду тютюну» А. Чехова, «Людина із дзеркала» Ф. Верфеля тощо. Особливо популярними були М. петербурзько-ленінградського театру «Криве дзеркало» (1908—31), театру А. Райкіна. Теоретичне обґрунтування М. здійснив Н. Євреінов, автор «Уявлення любові» (1909). В українській літературі М. представлена п'єсою «Стіна» Ю. Щербака, почасти — твором «Синій автомобіль» Я. Стельмаха.

Моноло́г *(грец. mōnos один і logos слово, вчення)* — особлива форма побудови усного чи писемного мовлення, яка, на відміну від діалогу, полягає в ізольованому від реплік розгорнутому виголошенні тексту певною особою, дискурс, утворений одним персонажем. Часто вживається у фольклорному наративі, в епічних жанрах, де оповідь ведеться від імені певного суб'єкта в ліриці. Порівняно з діалогом М. логічно викінчений, позбавлений еліпсів, має синтаксично розгорнуту структуру. Виокремлюють внутрішній М. (мовлення, не призначене для виголошування) та зовнішній, до якого належать ораторський (промова перед аудиторією), ліричний (емоційно забарвлене поетичне висловлення, адресоване гіпотетичному читачеві), розповідний (переказ певної події, що вже сталася), інформативний (повідомлення про певні події), обрядовий (звернення до Бога, божества у вигляді молитви, заклинання тощо), драматичний (розгорнуте й емоційне, виразно інтоноване, супроводжуване мімікою сценічне висловлювання), естрадний, безпосередньо контактний та опосередковано контактний, імпровізований, текстовий. М. може набувати форми молитви, роздуму, коли йдеться про потребу вибору в альтернативній ситуації, сповіді, потоку свідомості, за якого не дбають про правильність мовлення, прагнучи виповісти наболіле. Ці різновиди М. використовувались у прозі XIX та XX ст. Так, авторський М. характерний для творів М. Гоголя, внутрішній — Л. Толстого, Ф. Достоєвського (сповідь у «Нотатках з підпілля», 1864), А. Чехова, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, У. Самчука, В. Міняйла, потоку свідомості — у Дж. Джойса та ін. З-поміж літературних жанрів М. найчастіше використовується у драмі, коли мовлення дійової особи до себе чи до оточення відмежоване від стороннього впливу. Таким чином розкриваються переживання персонажа, суперечності його світосприйняття, особливості характеру, обставини, що залишилися поза сценічною дією, але відіграють важливу роль у конфліктах, долі героїв вистави. Інколи актор звертається безпосередньо до глядачів, повідомляючи їм ті обставини дії, які не були втілені на сцені, але розкривають душевний стан дійової особи. М. властивий прийом a part, тобто непомітного для інших персонажів висловлення вбік. В античній трагедії М. мав форму оповідей вісників, ліричного відступу хору, в комедії, зокрема Арістофана, використовували парабас — звернення хору до аудиторії. М. інколи збігається з кульмінацією драми (слова *Лавренти у п'єсі «Овече джерело», 1613, Лопе де Ве*ги). За доби класицизму М. надавалося особливого значення, його специфіку розробляли поетики. Зокрема, зазначалися обставини дії, що не зазнали сценічного втілення, або окреслювалася повнота переживань та поглядів персонажа, наприклад М. Федри з однойменної трагедії Ж. Расіна. Цьому прийому надавали особливої уваги драматурги Просвітництва, коли гра актора, на думку глядача, набувала більшого значення, ніж власне текст. Романтики часто використовували М., вміщували його на початку акту, подовжували його, наприклад, у драмі «Ернані» В. Гюго Карл V виголошує промову на 160 віршових рядків. На початку XX ст. М. застосовувався у вигляді монодрами. Драматурги-натуралісти уникали цього прийому, вважаючи, що він позбавлений психологічної достовірності. Натомість у драмі абсурду (С. Беккет та ін.) і в прозі постмодернізму («Щоденний жезл» Є. Пашковського) він стає самостійною композиційною формою. У найчистішому вигляді М. постає у ліриці, набуваючи інколи жанрових ознак, як-от «Монолог» («Коли ти, Боже, рушив світом зорі й води...») Т. Осьмачки.

Моно́пера *(грец. mōnos один і лат. opera, праця, твір)* — музичний твір, що виконується одним співаком у супроводі оркестру або одного музичного інструмента.

Моноп́одія — такт верса в античному віршуванні, який складається з однієї стопи, на відміну від двостопних, тристопних тактів (відповідно диподія, триподія тощо). Зразком М. може бути такт дактилічного гекзаметра.

Монори́м *(франц. monorime, від грец. mōnos один і франц. rime рима)* — вірш на одну риму, що охоплює верси. Поширений здебільшого в арабо-перській поезії (марсія, кита, ґазель, мухамас), в грузинській (шаїрі, маджама) та ін. У європейській поезії трапляється нечасто. Приклади М. наявні і в українській поезії:

співають кларнети
і гнуться багнети
та все це вкладеться
в чотири сюжети

усі піруети
як в ті трафарети —
в чотири сюжети —
а де ти? (Ніна Кур'ята)

Моносемі́я *(грец. mōnos один і sēma знак)* — однозначність, поняття, протилежне полісемії.

Моності́х *(грец. monostichos одновірш)*, або **Моноверс**, — вірш, який складається з одного верса із завершеною смисловою, синтаксичною та метричною структурою, з ритмічним ладом, що будується за принципом повторюваності, на відміну від прозового рядка. Належить до рідкісних форм. Був поширений в античній поезії, оскільки для нього характерний довгий віршовий рядок на зразок тих, які використовуються в гекзаметрі чи александрійському вірші. Вживається він у силабо-тоніці, верлібрі тощо. М. вважають проміжною ланкою між віршем та прозою, тому називають, за В. Буричем, *удетероном* (з грец. «ні те, ні се»). І. Качуровський, Т. Наварро Томас вбачають М. в афоризмах, крилатих висловах, вилучених із поетичного контексту, які стали існувати відносно самостійно, використовуються як епіграфи, перифрази, ремінісценції, пародії тощо. Ознаки М. властиві гномам, прислів'ям, загадкам, заголовкам (авангардистський «Роман в один рядок» В. Маркова), використовуються як у високій патетиці, так і в постмодерністському «чорному гуморі». М. цікавилися багато поетів, схильних до експериментів із поетичними формами (М. Карамзін, В. Брюсов, В. Каменський, Д. Бурлюк, В. Ерль, Б. Констріктор), іноді з'являлися навіть цикли творів цього жанру, як-от у доробку І. Іова («*Рядок — обрій*») — автора не лише М. певного розміру, наприклад ямба («*Дніпро впадає в Чорне море*»), а й паліндромних форм («*А вир зорі розрива*»).

Монострофа́ *(грец. mōnos один і strophe поворот, зміна)* — короткий поетичний твір, що за обсягом збігається із строфою зі сталим складом версів і рим (тріолет, рубаі, хокку та ін.). М. також називають вірші, що не мають сталої структури, але їм притаманна викінчена думка, іноді — внутрішня драматичність, наприклад у тетраверсі:

У зимну днину, в лиху годину
Летіли гуси над білим ставом.
А ватаг крикнув, що Україна...
І серце стало (П. Гірник).

М. може мати й більше ніж чотири віршові рядки, як-от «Піски завіяли, вітри сліди затерли...» Галі Мазуренко, «Є вірші — квіти...» Ліни Костенко, «Як жахно дивитися на сивих жінок...» І. Драча тощо.

Монохро́м *(грец. monochrōmos однобарвний)* — текст, надрукований однією фарбою.

Монта́ж *(франц. montage, букв. підйом, піднімання)* — прийом архітектоніки, запроваджений у 20-ті XX ст., що ґрунтується на поєднанні різних за змістом чи темою, стилістичним забарвленням фрагментів з кількох творів. Поширений у кінематографії, застосовується під час побудови сценарію та режисерської концепції, що передбачає застосування акустичних ефектів, діалогів, музики, залучення не пов'язаних у просторі та часі предметів. Різним є М. під час зйомок та після них, коли вже відбувається поєднання різнорідних текстових, зорових та слухових елементів. Він сприяє обігруванню дисонансів, інтелектуалізації твору при відмові від катарсису, руйнуванню природних зв'язків між речами. Відомий кінематографіст С. Ейзенштейн вважав, що «будь-які два шматки, поставлені поряд, неминуче сполучаються у нове уявлення», що сприймається як новоякісне. В. Пудовкін так пояснював ефект М.: знімають беземоційне обличчя людини разом зі стравою, домовиною, дитям, формуючи таким чином враження голоду, горя, радості. Кіномонтаж спав на думку американцю Д. У. Гріфіту після прочитаного ним доробку Ч. Діккенса, зокрема урбаністичних описів, у яких стрімко змінюються характерні деталі-враження, відбувається перехресний і паралельний розвиток сюжетів. Зворотний вплив кінематографії на літературу спостерігається, зокрема, у збірці оповідань «В нашу добу» Е. Хемінгуея, де наявні монтажні «перегородки», утворені воєнними спогадами і тогочасною хронікою, або в романі «42-а паралель» Дж. Дос Пассоса, що містить газетний репортаж, яким переривається наратив. До прийомів М. належать співвіднесення різних планів (крупний, середній, загальний), перехресні, паралельні, контрастні зіткнення, що полягають не у зіставленні епізодів, фабул, образів, а у посиленні емоційного впливу, утворенні за допомогою найнесподіваніших асоціацій цілком нового образу. На відміну від кінематографічного літературний М. характеризується поєднанням тематично об'єднаних, але не схожих за стилем та жанром текстів (мемуарних й автобіографічних записів, офіційних документів, відгуків критики, відомостей з наукових праць тощо), відзначається просторово-часовою неузгодженістю, значною асоціативністю, фрагментарністю, багатозначністю взаємодій, розгалужених у сюжетних лініях твору («Контрапункт» О. Хакслі, «Дума про вчителя» І. Драча). За допомогою М. розбудовується характеристика певного персонажа, події, витворюється ілюзія документальної достовірності. Водночас М., будучи прийомом архітектоніки, відрізняється від колажу. Це поняття у ширшому розумінні стосується активної, самопроявної у творі композиції, коли внутрішні, емоційно-смислові зв'язки видаються важливішими, ніж зовнішня, причинова зумовленість. М. потребує від автора особливо ретельного опрацювання, щоб уникнути довільного маніпулювання вихопленими із контексту фрагментами. Оптимальним варіантом використання М. є романи «Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники» Ю. Яновського, в яких зчеплення сюжетних ліній відбувається на асоціативному рівні.

Монумента́льний стиль *(лат. monumentum пам'ятник і грец. stylos грифель для писання)* — спосіб зображення статичних, величних форм, поширений в архітектурі, малярстві, літературі тощо. Д. Чижевський («Історія української літератури. Від найдавніших часів до доби реалізму») розглядає М. с. як перший стиль літератури києворуської доби XI ст., який у XII ст. поступився орнаментальному. Окремі вияви М. с. спостерігалися в літературі класицизму, іноді — бароко, а на теренах «соцреалізму» набули помпезних, іноді фарсових ознак.

Мо́ра *(лат. mora проміжок часу, пауза)*, або **Хро́нос про́тосю**, — тривалість вимови короткого складу в античному віршуванні, найменша одиниця обрахунку часу у версі, що позначається ◡. Інші одиниці вірша співвідносяться з М. Так, довгий склад

(−) дорівнює двом М, стопа ямба (∪−) складається з трьох М

Моралізáторський твір *(нім Lehrdichtung, Didaktik, англ moralizing literature, польс moralizatorskie utwory, франц littérature didactique, рос моралистическое произведение, від франц moraliser повчати)* — твір дидактичної літератури, наповнений суворими повчаннями, безапеляційними наказами, жорсткими нормативами поведінки («Пан Постолі» І Красицького) Такі твори здебільшого імітують художню літературу, використовують виражально-зображальні засоби для естетизації утилітарних завдань виховання

Моралíсти *(франц moraliste особа, яка любить повчати)* — група французьких письменників XVII ст, які, поглиблюючи досвід М Монтеня, у жанрах максими, есе, листів намагалися з позицій розуму висвітлити проблеми людської душі вдавалися до моралізації «Міркування про дух римського народу [ ]» (1663) Ш де Сент-Евремона, «Максими» (1665) Ф де Ларошфуко, «Думки» (1669) Б Паскаля, «Характери, або Звичаї сьогодення» (1688) Ж де Лабрюйєра, а також «Максими» (1746) Л де К Вовенарга, «Максими та думки Характери та анекдоти» (1795) Н С Р Шамфора Їхню творчість характеризує епіграф до видання Ф де Ларошфуко «Наші добродійства — це найчастіше майстерно приховані пороки» Така тематика притаманна багатьом максимам Б Паскаля (*«Люди поділяються на праведників, які мають себе за грішників, і грішників, які мають себе за праведників»*), Ж де Лабрюйєра (*«Людина не янгол і не тварина, і лихо її в тому, що чим більше вона прагне уподібнитися янголу, тим більше перетворюється на тварину»*), де основне смислове навантаження відводилося філософським парадоксам, які відповідали світогляду лібертинів, заперечували схематичне картезіанство, засвідчували драматизм людини у силовому полі протилежностей

Моралістúчний твір *(нім moralistische Dichtung, англ moralistic literature, франц littérature moralische, польс moralistyczne utwory, від франц moraliser повчати)* — твір дидактичної літератури, зосереджений на аналізі людської натури, характерів, соціальної дійсності, побуту У М т, на відміну від моралізаторського твору, не обмежуються повчанням, розмірковують над морально-психологічними явищами, часто трактованими позаісторично, абсолютизують важливі універсалії як одвічно сформовані проблеми, схематизують людське буття Найпопулярнішими жанрами М т є байка, притча тощо Яскравим прикладом М т в українській прозі є повість «Маруся» Г Квітки-Основ'яненка

Моралітé *(франц moralité, від moralis моральний)* — моралізаторський віршований твір пізнього середньовіччя, пізніше стосувався поширеної в Західній Європі, зокрема в Англії, Шотландії та Франції (XIV—XVI ст), повчальної драми з алегоричними дійовими особами, запровадженої Есташем Дешаном, відомої в Україні за доби бароко (наприкінці XVII—XVIII ст) як різновид шкільної драми М грали на Масницю Для жанру були характерні роздуми про сенс життя, нагадування про розплату за гріхи На сцені відтворювали модель божественної світобудови, але в реальних формах, тому М відрізнялася від близьких їй містерії та міракля Основою фабули були схематизовані взаємини людини і довкілля зображення страстей та розмірковування про них, полеміка про християнські чесноти, про випробування душі, що символізували життя людини Дія відбувалася на сцені (моделі світу), розгорталася від народження до смерті персонажа, якому судився рай після його праведного життя чи пекло — після грішного Однак дійова особа поставала пасивною, її долю вирішували алегоризовані сили добра і зла Ранні твори були статичні Найпершим відомим М вважається франкомовна п'єса «Мораліте про Розсудливого та Нерозсудливого» (1439) Популярною вважали п'єсу «Базельський собор» (1450) Ж Шателена Найпоширенішою стала сценічна версія фабули про людину, до якої завітала Смерть Не знаходячи підтримки Дружби, Багатства тощо, людина апелювала до своєї Доброчинності, вбачаючи в ній запоруку шляху до раю Такий сюжет розроблений у англійських анонімних п'єсах «Замок стійкості» (1405—25), «Людство» (1465—70), «Кожна людина» (1495) Пізніше у творах виразніше окреслюються соціальні проблеми («Лихий Багач та Прокажений», «Торгівля, Ремесло, Пастух», «Про розумне та нерозумне»), з'являються гуманістичні акценти («Засудження бенкетів» М де ла Шене, 1507, «Чотири стихії» англійського письменника Дж Растелла, 1519) Однією з перших п'єс цього жанру в українській літературі вважається відомий текст «Умирающому чоловіку полезноє увіщаніє», що зберігся у фрагментах важкохворому ввижаються чорти, але постаті Віри, Любові та Надії, царя Давида заспокоюють його, радячи звернутися до Ісуса Христа У творі окреслено також образи двох грішників (один із розбійників розіп'ятих поряд із Христом, та повія), які опинилися в раю після спокути Повною мірою структури М дотримано у п'єсі «Воскресеніє мертвих» (поставлена в Києво-Могилянській академії, 1747) Григорія Кониського Твір написаний за всіма правилами поетики (пролог п'ять актів, після кожного з яких виконуються канти, та епілог), побудований на протиставленні праведника Гіпомена його кривднику, грішнику Діоктиту, як за їхнього життя, так і після смерті Дійові особи сприймаються як кліішовані маски Аналогічною видається «Трагедокомедія о награжденіи в сем світі приісканих діл, мзды в будущей жизни вічной» Варлаама Лащевського (40-ві XVIII ст), у третій яві якої протиставлені дві сестри — праведниця і грішниця, а також алегоричні постаті Церкви (скаржиться на переслідування, перелічує всіх мучеників від Авеля та Якова, засуджує єретиків, латинян, кальвіністів, лютеран) і Світу, в якому *«Друг з друга серебра ради кожу іздирают, / Крадут, гнетут, ябедят, садятся на власти»* Збереглася ще невелика драма (30-ті XVIII ст) про боротьбу Церкви з дияволом Окремі елементи М вплинули на ренесансну драматургію (алегоричні фігури Часу у «Зимовій казці» В Шекспіра чи Голода, Хвороби Слави у «Нуманції» М де Сервантеса) Деякі образи-маски походять від алегорій цього жанру Шекспірів Фальстаф (Давній Гріх), Мольєрів Гарпагон (Скнарість) Традиція М позначилася на міщанській драмі, побутовій комедії, історичній драмі Вона вплинула і на нову та новітню п'єсу, наприклад на комедії «Сто тисяч», «Хазяїн» І Карпенка-Карого, «Молох» В Винниченка тощо

Мора́ль *(франц morale, від лат moralis моральний, mos, moris звичай, воля, закон, властивість)* — система поглядів та уявлень, норм і оцінок людей, одна з форм суспільної, а отже, і художньої свідомості, пов'язана з категоріями добра, чеснот, справедливості М може бути сприйнята як метаетика, набуває нормативних чи прикладних форм, узагальнює раціональні обґрунтування моральних принципів, зосереджуючись на проблемі виконання обов'язку, відповідності моральних суджень істині, оперуючи поняттями «добро», «вільна воля», «обов'язок» Така тенденція характерна для естетики французького класицизму Нормативні настанови М спрямовані на пошуки адекватної відповіді на питання «що я мушу робити?», на критерії добродійства, підтверджені моральним імперативом І Канта «не заподій іншим того, чого б ти не хотів, щоб заподіяли тобі» Яскраво ця особливість М виражена в дидактичній прозі Г Квітки-Основ'яненка Прикладна М розглядає складні етичні проблеми (воєнні злочини, одержавлений терор, подвійний стандарт поведінки, провокація, зрада тощо), стаючи предметом художнього зображення («Конрад Валенрод» А Міцкевича) М була визначальним стилетвірним чинником в апокрифах, «шкільній драмі», у моралізаторському письменстві класицистів та просвітників, у просвітницькому реалізмі тощо Її трактували як шлях внутрішнього вдосконалення, наближення до Бога чи прогресистський рух Психологічно проблема М розв'язується тоді, коли індивід порушує питання, ким він може стати, на противагу тому, ким він стане, коли вже вироблені відповідні етичні настанови, прийняті рішення та очікувані заохочення На думку К-Г Юнга, М є не породженням соціуму, а властивістю законів життя, сприяє формуванню цінностей, завдяки яким індивіди можуть сприймати себе, інших, довкілля як об'єкти морального характеру Тому він, спростовуючи фройдівську тезу про Над-Я, вважав, що кожна людина наділена вродженим чуттям моралі, яке за адекватних умов її розвитку врівноважує аспекти свідомого та несвідомого Зокрема, будь-яке зіткнення індивіда з архетипами зумовлює появу проблеми М Постмодерністська критика трактує фундаментальні засади М як метафізичні химери, які не можуть претендувати на істинність, оскільки ніби позбавлені епістемологічної переконливості Водночас її представники застосовують переконання, протилежні універсаліям морального релятивізму На їхню думку, етичні цінності змінюються під час еволюції культури, виявляються відмінними у кожній етносоціальній спільноті Тому відповіді на порушені етичні питання не можуть бути передбачені Така проблема породжує спалахи нігілізму та негативізму, що відзначили Т Іглтон та Ф Джеймсон Деякі дослідники, як-от Р Рорті, виправдовують подібні тенденції, вважають їх зумовленими протестом проти засилля ззовні накинутих норм поведінки Проте більшість постмодерністів (М Фуко, Ж Дерріда, Е Лаклау, Ю Габерманс, З Бауман, Юлія Крістева та ін), спростовуючи традиційну практику етичної об'єктивності, пропонують моделі паритетного комунікативного поля, концепти письма та психоаналізу, альтернативи самостійного формування індивіда М у переносному значенні називає повчальний висновок із певної події, з певного твору, наприклад притчі, байки, в якій, зокрема, він виконує композиційно-архітектонічну функцію (вживається після наративної частини чи перед нею)

Мореа́сова гру́па (*франц Groupe de Maureas*) — поети-передсимволісти (П Верлен, А Рембо) та символісти (С Малларме), яких Ж Мореас — поет і автор маніфесту «Символізм» (1886) проголосив носіями ідей символізму На його переконання, лірика не повинна бути обтяжена позахудожніми інтересами та побутовими фактами, мусить позбавитися декламаційного та риторичного дискурсу, заглиблюватися у трансцендентні ідеї Вона має змінити свою версифікацію, ритмічний лад, долаючи традицію романтиків та «парнасців» Міркування Ж Мореаса були відображені у колективному збірнику «Пристрасний пілігрим» (1891), в якому, крім його віршових творів, були надруковані добірки Ш Моріса, М Дюплессі, Е Рейно, Раймонда де ля Тайєда, які поділяли концепцію «романської школи» як стильового струменя символізму Її основні положення Ж Мореас виклав у маніфесті 1891

Море́ски — в італійському театрі — *музично-танцювальні епізоди з елементами мавританських танців*

Морськи́й рома́н — жанровий різновид маринізму, в якому можуть бути використані елементи утопічного, пригодницького, дидактичного, філософського, авантюрного роману, роману-притчі тощо Найповніше реалізований у літературі XIX ст Його джерелами є античні міфи і легенди, переосмислювані в «Одіссеї» Гомера, оповіді про «аргонавтів» на чолі з Ясоном, в «Енеїді» Вергілія На формування М р вплинули арабські «Мандри Синдбада», давньоанглійська анонімна пам'ятка «Моряк» (975), Великі географічні відкриття доби Відродження, документально зафіксовані у щоденниках мореплавців У творах цього жанру актуалізована тема випробування індивіда, який опинився на безлюдному острові Її започаткував ще Платон («Тімей»), але найповніше розкрив Д Дефо у повісті «Робінзон Крузо», започаткувавши тенденцію робінзонади в письменстві Острівний мотив Платона позначився на «Утопії» Т Мора, «Новій Атлантиді» Ф Бекона До художньої інтерпретації морських пригод зверталися Ф Рабле в четвертій частині роману «Гаргантюа і Пантагрюель», Дж Свіфт у «Мандрах Гуллівера», Г Мелвілл у «Марді», А Франс у сатиричному романі «Острів пінгвінів» Важка доля простих моряків зображена у романі «Пригоди Родеріка Рендома» Т Смолетта Метафора морської стихії, суголосної з буремними настроями ліричного героя, визначальна для «Сказання про старого мореплавця» С Т Колріджа, «Мандрів Чайлд-Гарольда», «Східних поем» Дж Г Байрона, поезій П Б Шеллі, О Пушкіна, А Міцкевича, Т Шевченка, Г Гейне Вона виконує сюжетотвірну функцію у романі «Трудівники моря» В Гюго Становленню жанру М р сприяв англійський письменник Ф Марріет (1792—1848), автор серії популярних прозових творів «Морський офіцер Френк Мілдмей», «Королівська власність», «Служба на купецькому кораблі» тощо Його творчість стимулювала інтерес до морської теми серед сучасників (В Ірвінг, Ч Діккенс, В Теккерей) та наступних поколінь письменників (Г Мелвілл, Р Л Стівенсон, Дж Конрад, Вірджинія Вулф, Е Хемінгуей, Ю Яновський) Оновлення жанру спостері-

галося після появи науково-фантастичних романів Ж Верна («Діти капітана Гранта», «Таємничий острів», «Навколо світу за 80 днів», «Двадцять тисяч льє під водою»), філософське осмислення океанського простору було притаманне творчості Дж Конрада («Негр із Нарцису», «Лорд Джим», «Ностромо») Тематику М р висвітлювали у своїх творах російські прозаїки О Бестужев-Марлінський, М Бестужев, К Станюкович, І Гончаров, С Сергєєв-Ценський та ін Ознаки М р набували трагічного звучання у творах, присвячених Другій світовій війні («Повстання на Кейні» Г Вука) У другій половині XX ст у творах цього жанрового різновиду посилюється притчова символіка, характерна для трилогії «Ритуали далекого плавання», «Дві чверті румба», «Вогонь внизу» В Голдінга

«Москвитя́нин» — «учено-педагогічний журнал» (М, 1841—56) видання М Погодіна, спрямоване проти натуральної школи та «западничества», «торгових» тенденцій у письменстві (Ф Булгарін, О Сенковський), естетики В Бєлінського Підтримував проголошену міністром освіти С Уваровим тезу «офіційної народності» як частини «православія» та «самодержавія» На його сторінках друкували також твори слов'янофілів І Кирієвського, К Аксакова Спробу змінити тематичну та ідейну спрямованість часопису, окреслену на початку 50-х XIX ст (О Островський, А Григор'єв, Б Алмазов та ін), відкинув М Погодін На сторінках видання з'являлися повісті «Сердешна Оксана», «Маргарита Прокофьевна», Г Квітки-Основ'яненка уривки з романів «Михайло Чарнышенко [ ]», «Чорна рада» П Куліша, рецензії М Максимовича, І Срезневського, О Чужбинського на українські фольклорні збірники, Ф Кітченка на поему «Гайдамаки» Т Шевченка У журналі публікували також рецензії на альманах «Ластівка», іноді подавали інформацію про літературне та культурне життя в Україні

Москвофіли — див **Москвофільство.**

Москвофільство — культурницька, згодом громадсько-політична ідейна течія в Галичині, Закарпатті, Буковині другої половини XIX ст антитетична народовству Її представники, що мали підтримку у впливових російських колах, діяли з метою розколоти й дискредитувати український культурно-просвітницький резистанс, переслідуваний на Наддніпрянщині та Кубані, підготувати приєднання західноукраїнських земель до Росії Задля цього прихильники М (А Добрянський, О Духнович, І Раковський та ін) пропагували російську мову та літературу серед закарпатської інтелігенції У Галичині поширювалися ідеї панславізму, ідеологом якого був професор Московського університету М Погодін За його ініціативою у Львові створили очолену істориком Д Зубицьким «Погодинскую колонию» (1839—40), до якої увійшли Я та І Головацькі, Б Дідицький, І Гулашевич, М Малиновський, С Шехович та ін У товаристві домінувала ідея «единства русского народа», хоча більшість його членів до 1849 «проголошувала» русинів українцями Очевидно, така позиція інтелігенції була зумовлена тим, що австрійський уряд передав полякам адміністрування у східній Галичині Сподівання на визволення від австрійської залежності пов'язували з походом російської армії для приборкання угорського повстання, а також із щедрим спонсоруванням російського уряду, зацікавленого у деструкції українців та поширенні експансивних інтересів Тому представники М зневажливо ставилися до української мови та національного письменства як до «нерозвинутих», «хлопських», протиставляючи ім російську мову й літературу, копіюючи їх у вигляді штучного «язичія», втягуючи українські інтелектуальні сили у безперспективну «азбучну війну» Особливого піднесення цей рух зазнав у 60-ті XX ст У цей час його очолюють письменники та громадські діячі Б Дідицький, автор брошури «В один час научиться Малорусину по великоруски», та І Наумович На противагу «Просвіті» було сформоване так зване «Общество им Качковского», яке видавало «Церковную газету» (1856—58), журнали «Слово» (1861—1887), «Русская рада» (1871—1912), «Наука» (з 1871), «Галичанинъ» (1893—1913), «Русское слово» (1890—1914) тощо М вплинуло на Ставропігійський інститут, «Народний дом» у Львові, Галицько-руську матицю, «Руську бесіду» Значний внесок у викриття антиукраїнських тенденцій М зробив М Драгоманов у «Листах», опублікованих на сторінках часопису «Друг» Діяльність М послабилась після судового процесу проти Ольги Грабар (1882), коли австрійський уряд звинуватив А Добрянського, І Наумовича, В Площанського, Й Маркова у державній зраді Спростовував домагання москвофілів І Франко Він у статтях «Двоязичність і дволикість», «"Ідеї" й "ідеали" галицької москвофільської молодежі» тощо аналізував їхню сутність, що полягала у «внутрішньому роздвоєнні» національної свідомості, призводила до трагедії кожного представника М з його ілюзіями «про російський рай», «нещасною манією — міняти свою рідну мову на чужу» Менше М було поширене на Буковині, однак вплинуло на творчість Г Продана, Т Галіпа, Ю Яворського, Д Вергуна, на діяльність етнографа і публіциста Г Купчанка та ін На цих землях друкувалися періодичні видання «Православня Буковина» (1895—1901), «Буковинки вьдомости» (1895—1909), «Православная Русь» (1909—10) На початку XX ст «новокурсники» В Дудикевич та Д Марков докладали чимало зусиль для ідеологічного злиття з російськими настановами У 1907 у Віденському парламенті депутати-москвофіли на чолі з Д Марковим запропонували розглянути питання про запровадження російської мови в середніх та вищих школах Австро-Угорщини, відкриття російського лекторату у Віденському університеті, кафедри російської мови у Львівському університеті тощо Перед Першою світовою війною М активізувало агітаційну роботу, заснувавши у Києві «Карпато-русский освободительный комитет», закликало підтримувати російські війська, які, окупувавши Галичину, розпочали утиски проти національно свідомих українців Значна частина москвофілів з 20-х XX ст стала підтримувати радянський лад

Моско́вський лінгвісти́чний гурто́к (Моско́вский лингвисти́ческий кружо́к) — наукове товариство, що існувало у 1915—24, засноване студентами історико-філологічного факультету Московського університету (Р Якобсон, С Рогозін, П Богатирьов, Ф Афремов, П Свєшніков, М Яковлєв та ін), які розробили власний проект статуту, представлений академіком Ф Коршем другому відділенню Імператорської академії наук Обов'язки першого голови цього гуртка виконував Р Якобсон, після нього — М Петерсон (1920),

А Буслаєв (до 1922), Г Винокур (до березня 1923), М Яковлєв (1924) Товариство перетворилося на центр тогочасної інтелектуальної еліти, що згуртував провідних мовознавців і літературознавців (Ю Тинянов, В Жирмунський, С Бернштейн, Б Томашевський, Є Поливанов, Г Шпет, Б Ярхо та ін), поетів (О Мандельштам, В Маяковський, С Бобров, Б Пастернак, М Асєєв) Лінгвістичний гурток досліджував різні проблеми історії і теорії літератури й мови, фонології, якою цікавилися також представники Празького лінгвістичного гуртка Члени товариства почасти поділяли концепцію феноменології Е Гуссерля, були пов'язані з формальною школою, водночас іхньому світогляду властиві ознаки передструктуралізму гуртківців цікавила форма як зміст, змістовність форми, на відміну від пошуків опоязівців Представники гуртка виокремлювали різні функціональні мови, зокрема поетичну, а не різні функції однієї мови Однак це товариство, яке провадило основну філологічну роботу, вважалося другорядним порівняно з ОПОЯЗом

«Моско́вский телегра́ф» — літературно-мистецький, науковий журнал (М , 1825—34) за редакцією видавця М Полевого Спочатку відділом літератури керував П В'яземський, який прагнув спростувати естетику класицизму, обстоював право романтизму на існування, що зумовило друкування і поширення творів Е-Т-А Гофмана, П Меріме, Б Констана, А де Віньї, Дж Фенімора Купера, В Скотта та ін у перекладі на російську мову На його сторінках також друкували свої твори В Жуковський, О Пушкін, Є Баратинський, В Кюхельбекер та ін У 30-ті XIX ст між П В'яземським та М Полєвим виникла суперечка через опубліковану статтю про М Карамзіна, щодо якої видавець часопису вважав, ніби М Карамзін не може бути зразком для тогочасних письменників, бо нібито «період його завершився» Журнал припинив існування під тиском царської влади На його сторінках іноді з'являлися твори українських письменників байка «Суха ложка» О Бодянського, український переклад першого розділу поеми «Полтава» О Пушкіна, зроблений Є Гребінкою, рецензії М Полєвого на комедію «Турецкая шаль, или Так водится» Г Квітки-Основ'яненка та «Історію Малої Росії» Д Бантиша-Каменського, М Максимовича на книгу «Малороссийская деревня» І Кульжинського

Мо́те *(ісп mote)* — віршова форма, поширена в іспанській поезії з XV ст , однорядкові чи дворядкові твори у вигляді максими чи глоси, об'єднані спільною тематикою

Моте́т *(франц motet, від mot слово)* — форма середньовічного релігійного багатоголосого співу, пов'язаного з французькою поезією — з віршами, що римувалися за схемою *abababa* При цьому шостий верс виявлявся найкоротшим Розквіт М припав на XIII ст

Моти́в *(франц motif, від лат motivus рухливий)* — стійкий формально-змістовий компонент художнього твору чи критичної або літературознавчої праці, усвідомлена причина творчості або аналізу, зумовлена художніми та науковими потребами, відповідними інтелектуальними діями За формою відображення змісту, що має для виконавця особливе значення, М можуть бути почуття, переживання, уявлення, думки, поняття, ідеї, інтереси, зорієнтовані на певну мету М відрізняється від теми, яка витворює загальнішу семантичну одиницю, що складається із сукупності М Поняття «М » увів у науковий обіг Й -В Гете («Літа науки Вільгельма Мейстера», «Про епічну і драматичну поезію»), запозичивши його з музикознавства (словник С де Брюссара, 1703), де воно означає мелодію, наспів, основну будову певної частини музичної теми За О Веселовським («Поетика сюжетів», 1897—1906), М — найпростіша неподілена змістовна одиниця сюжету в міфі та казці, яка може «мандрувати» із твору у твір Дослідник використав цей термін для узгодження міграційної теорії з теорією самозародження сюжетів На думку А Бема («До вияснення історико-літературних понять», 1918), М є «крайня межа художнього абстрагування від конкретного змісту твору, закріплена найпростішою словесною формулою» У студіях В Проппа М називаються функції персонажа, набір яких видається обмеженим, натомість М може розгалужуватися Перехід від ізольованого вивчення М притаманний також К Леві-Стросу, який висвітлював не лише зміст, а й способи комбінування стійких формально-змістових компонентів певного твору У художній літературі М вважають абстрагований від конкретних деталей, виражений у найпростішій словесній формулі схематичний виклад елементів змісту, що формують фабулу (сюжет) У порівняльно-історичному літературознавстві йдеться про найменшу неподільну частку сюжету, що може переходити з одного твору в інший Сенс М (прогулянка чи одруження персонажа, купівля капелюха чи пістолета, любов, ненависть, жертовність, відданість, зрада тощо) залишається нейтральним, доки не реалізується у фабулі Він може бути основним чи другорядним, відносно стійким (любовний трикутник), аналогічним, запозиченим Виокремлюють індивідуальні М , наприклад яблуневий М у «Вертепі» А Любченка чи в кіносценаріях та кіноповістях О Довженка, а також статичні М стану, динамічні, що вказують на дію, логічно істотні, причиново-хронологічні або неістотні при висвітленні її перебігу М представляє (виконує) мотивему, будучи її втіленням у конкретних умовах визначеного твору Повторення чи варіювання думки називається лейтмотивом Поняття «М » вживають поруч із поняттями «тема твору», «художня ідея» М може характеризувати певний етап розвитку письменства, зокрема «гандистський» чи «толстовський» М «непротивлення злу», поширений не лише у ліриці А Малишка часів «хрущовської відлиги» («Дуб»), а й у доробку поетів-шістдесятників «Дерева» М Вінграновського, «Німі братове-дерева» І Драча, «Дерева» Д Павличка тощо Л Новиченко, аналізуючи вірш «Туга за молодістю» М Рильського, віднаходить у ньому лейтмотив, зазначаючи, що починається твір «ніби невідповідно до його провідного мотиву, який вимагає піднесеного ліричного ладу», що «"жаль" — головний "надмотив"», яким об'єднаний весь вірш Інколи поняття «М » вживається у значенні повторюваного у творчості поета комплексу почуттів, переживань, ідей (В Дільтей), його лейтмотиву (В Дібеліус) Його розглядають і як мінімальну наративну одиницю на синтаксичному рівні (Б Томашевський)

Мотива́ція *(франц motivation, від лат. motus рух)* — див **Мотивува́ння.**

Мотивува́ння *(франц motivation, від лат motus рух)*, або **Мотива́ція,** — композиційний при-

йом, яким обґрунтовані використаний сюжетний хід, епізод, група епізодів, позасюжетних елементів, система образного вираження у художньому творі, обґрунтування появи у ньому мотиву, образності, що спричинює саме таку поведінку героїв, трактування ситуацій, визначає будову фабули, композиційні рішення, виявляє спосіб художнього мовлення в межах певного стилю, пояснює його причиново-наслідкові зв'язки, комплекси обставин, інтересів, імпульсів Значний внесок у з'ясування специфічних функцій М, його взаємозв'язків у творі та його еволюції зробили представники формальної школи, зокрема В Шкловський («Про теорію прози», 1929), Б Томашевський («Теорія літератури Поетика», 1931) На думку Б Томашевського, існують композиційне М (користь мотиву), реалістичне (достовірність мотиву), художнє (вимоги мистецтва) Поява твору може бути спричинена й соціальним замовленням М також є і система мотивів, яка визначає конкретні форми творчої або аналітичної діяльності Вибір М залежить від суб'єктивних та об'єктивних чинників, особливостей світосприйняття та естетичних смаків, усталених нормативів певної доби Так, розв'язання колізій, примирення протилежних інтересів в античному епосі і трагедії було зумовлене втручанням богів у події («Іліада», «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія, п'єси Есхіла), у комедії — родинним впізнаванням, яке вже у постренесансну добу видавалося штучним прийомом У період середньовіччя М було виражене втручанням божественного провидіння, волі випадку («Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», «Слово о полку Ігоревім» тощо), а також ситуацією морального вибору («Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, «Декамерон» Дж Боккаччо), витівками персонажа, зокрема у крутійському романі Містико-фантастичну інтертекстуальну основу М застосували у готичному романі, творах романтиків, сучасних фентезі Натомість класицисти у М спиралися на засади розуму, пріоритету громадських інтересів над особистими, переваги обов'язку над почуттям Реалісти першорядного значення надавали арістотелівському мімезису, позитивістській практиці «зображення життя у формах життя», а в модерністів домінували «філософія життя», пошук іманентних характеристик мистецтва Отже, М щоразу відповідає реаліям художньої дійсності, зумовленим даною творчою ситуацією Розмежовують реальні М (побутові, психологічні та ін), що мають аналоги в довкіллі, та суто художні, логічно непояснювані (наприклад, незрозуміло, чому Гамлет зволікає з помстою, у драмі абсурду зумисне вводяться ірраціональні елементи) Постмодернізм схильний до руйнування цілісності світосприйняття, до провокування рецептивного пошуку прихованого М, пропонує набір його альтернативних і додаткових проявів у формі нонфінальної гри

Мо́тто *(італ motto, букв слівце, дотеп)* — див **Епіграф.**

Мохіга́нга — коротка гротескно-жартівлива сцена з перевдяганням, поширена в іспанському театрі

Мрі́я — особлива форма творчої уяви, пов'язана з емоційним ставленням письменника до зображуваного, є стимулом діяльності, спонукає до дій за високим ідеалом, що, протиставляючись інертній дійсності, сприймається як єдино можливий Особливої актуальності М набуває в естетичній концепції романтизму, неоромантизму, часто призводить до конфліктів митця з довкіллям Вона притаманна й іншим стильовим тенденціям, хоч і не виражена в них так яскраво

Мстисла́вове єва́нгеліє — пам'ятка писемності києворуської доби, редакція слов'янського перекладу Євангелія, переписана у Києві Олексою Лазоровичем, Жаденом та Наславом, очевидно, для сина Володимира Мономаха — Мстислава у період його князювання в Новгороді (1095—1117) Оздоблена мініатюрами, заставками, ініціалами У ній відображені лексичні, фонетичні, морфологічні, синтаксичні особливості мови того періоду Зберігається у Державному історичному музеї (Москва) Вперше опублікована у виданні «Апракос Мстислава Великого» (М, 1983) за редакцією відомого палеонтолога Людмили Жуковської

Му'алла́кі — давньоарабські касиди, визнані найліпшими на поетичних конкурсах і рекомендовані як зразок середньовічної лірики З IX ст вони супроводжувалися докладними коментарями

Мувашша́х — жанр арабської середньовічної строфічної поезії, твори якого мають від чотирьох до десяти версів Перші два бейти римуються між собою, риму повторює останній бейт строфи М називають також невелику поему, призначену для виконання під музичний супровід Вважають, що його започаткував Мукардам ібн Муаф (Андалузія, межа IX—X ст) Його послідовники, андалузькі поети Убадат аль-Каззаз, Абу Абдаллах Ірфа Расах, Ібрагім ібн Сахль аль-Ісраїлі, Лісан ад-дін ібн аль Хатиб та єгиптянин Ібн Сан аль-Мульк аль-Місрі, вдосконалили та урізноманітнили цей жанр

Му́дра — семантика жестів, система положень пальців на руках (іноді на ногах) у східних, передусім індійських, танцях М є одним із виражальних засобів акторського мистецтва, застосовується при інсценізаціях «Махабхарати», «Рамаяни» та ін творів

«Му́дрість Балава́ра» — грузинська редакція повісті про Варлаама та Йоасафа, збережена у двох варіантах — повному (IX—X ст) та скороченому (XI ст) Вдаючись до прийомів іномовлення, мудрий Балавар (Варлаам) розкриває царевичу Йодасафу (Йоасафу) основи християнського віровчення Євтимій Афонський (955—1028) переклав пам'ятку з грузинської мови на грецьку, назвав її «Варлаам та Йоасаф», його текст став основою наступних європейських версій

«Му́дрість наро́дна» — серія книжок прислів'їв та приказок різних народів світу, що друкувалась у Києві в 1969—91 у видавництві «Дніпро» за участі перекладачів О Завгороднього, М Литвинця, В Лучука, Р Чілачави та ін

«Музаге́т» — літературно-мистецьке угруповання символістів (Київ, 1919), назване за іменем Аполлона (Музагета), який, за давньогрецькими міфами, був поводарем муз Така назва засвідчувала художні інтереси угруповання, зорієнтовані на іманентні характеристики літератури Принцип національного начала, узгоджений з індивідуальним, у мистецтві був для них пріоритетним, бо він, на переконання «музагетівського» критика Ю Меженка, «диктує свої вимоги індивідуумові, і не дивно, що ми

не знаємо безнаціональних культурних творців або міжнаціональних» До «М» належали П Тичина, Д Загул, О Слісаренко, Я Савченко, В Кобилянський, Галина Журба, М Івченко, М Терещенко, В Ярошенко, М Жук, Лесь Курбас, М Бурачек, М Семенко та ін Вони обстоювали артистичність митця, переймалися настроями катастрофізму, зумовленого трагічними подіями початку XX ст (Перша світова війна, громадянська війна), підготували до видання однойменний журнал, брали участь у заходах «Льоху мистецтва»

«Музаге́т» — місячник літератури і мистецтва в оформленні М Жука, видання однойменного угруповання українських письменників і митців, в якому мали бути реалізовані ідеї українського символізму Метою «М» було ознайомлення читача із здобутками національного та світового модернізму З'явилося лише одне число журналу (К, 1919), що мав розділи прози, поезії, мистецької хроніки, критики та бібліографії На його сторінках друкували лірику П Тичини, Д Загула, В Ярошенка, М Жука, К Поліщука, П Филиповича, О Слісаренка, В Кобилянського, в якій домінували настрої катастрофізму, спричинені трагічними подіями національно-визвольних змагань Проза (переважно шкіци, етюди, казки, «акварельні плями») була представлена творами Павла Вірина (псевдонім П Коменданта), Ігнатія Михайлича (псевдонім Г Михайличенка), М Жука, Галини Журби У цьому виданні публікували програмові статті «Творчість індивідуума і колектив» Ю Меженка, «Поезія як мистецтво» І Майдана (псевдонім Д Загула), а також «Мистецтво у Києві» М Бурачека, «Нова німецька драма» Леся Курбаса На сторінках місячника було вміщено рецензії Ю Меженка на «Сонячні кларнети» П Тичини, У Штутнера (псевдонім В Кобилянського) на збірку «На грані» Д Загула, П Филиповича на поетичну книжку «На березі Кастальському» О Слісаренка, М Жука на «Світлотінь» В Ярошенка, М Зерова на збірку «Під осінніми зорями» М Рильського І Майдан у розділі «Бібліографія» подав огляд трьох випусків «Літературно-наукового вісника» У «Хроніці» повідомлялося про утворення «Льоху мистецтва», «Мистецького цеху», про діяльність Молодого театру, інсценізування лірики П Тичини, підготовку до вистави за поемою «Ліліт» М Семенка, в якій мали взяти участь Лесь Курбас, М Терещенко, Варвара Чистякова, про редаговані Г Михайличенком та В Елланом (Блакитним) «Зшитки боротьби» тощо

Музе́й *(лат museum, від грец museion храм муз)* — науково-дослідний, науково-просвітній заклад, в якому збирають, вивчають, експонують пам'ятки писемності, матеріальної та духовної культури Інтенсивний розвиток М розпочався з другої половини XVIII ст Нині на території України функціонує багато літературно-меморіальних М, пов'язаних із життям та творчістю письменників Так, у Києві діє Національний музей Т Шевченка, у Полтаві — І Котляревського та Панаса Мирного, у селі Гоголеве (колишня Василівка) Шишацького району на Полтавщині — М Гоголя, у Стеблеві Корсунь-Шевченківського району — І Нечуя-Левицького, у Мотронівці на Чернігівщині — П Куліша, на хуторі Надія (Кіровоградщина) — І Карпенка-Карого, у Кіровограді — М Кропивницького, у Нагуєвичах на Львівщині — І Франка, у Колодяжному на Волині — Лесі Українки, у Вінниці та Чернігові — М Коцюбинського, у селі Велесневе Монастирського району на Тернопільщині — В Гнатюка, у Києві — Лесі Українки, П Тичини, М Бажана, М Рильського, у Сосниці на Чернігівщині — О Довженка тощо Деякі М мають на меті збереження й експонування творів і документів, пов'язаних з історією письменства «Літературне Придніпров'я» — літературний М у Дніпропетровську, створений у 1983 на базі науково-дослідного відділу історичного музею ім Д Яворницького Фонди М нараховують до 7000 експонатів З-поміж екслібрисів, картин, речей письменників цікавими є рукописи, першодруки, видання М Кропивницького, І Манжури, Б Грінченка, Д Яворницького, В Самійленка, М Вороного, В Підмогильного, В Поліщука, В Мисика, П Усенка, а також О Пушкіна, І Буніна та ін, періодика (газети «Степь», «Приднепровский край», «Днепровская молва», журнали «Дніпрові хвилі», «Гарт», «Штурм», альманах «Літературний ярмарок», фольклорні збірники тощо) Літературний М в Одесі заснований у 1977, відкритий в 1984 у колишньому палаці Гагаріних, в якому відбувалися засідання Літературно-артистичного товариства (1898—1919) У його фондах зберігаються матеріали Лесі Українки, І Франка, М Коцюбинського, М Жука, П Тичини, М Рильського, В Сосюри, І Микитенка, а також О Пушкіна, Л Толстого, А Чехова, І Ільфа, Є Петрова, Е Багрицького, Ю Олеші та ін При ньому діє Музей О Пушкіна У Києві діє Національний музей літератури України, заснований 1981, відкритий 1986 у приміщенні колишнього будинку Колегії П Галагана — пам'ятці історії й архітектури Експозиція охоплює літературний процес XI—XXI ст Фонди складають понад 80 000 експонатів М провадить активну науково-дослідну та просвітницьку роботу, має філіал — Літературно-меморіальний музей-квартиру М Бажана Літературний музей Прикарпаття (Івано-Франківськ) відкритий у 1986 У його фондах, утворених з 3000 експонатів, зберігаються матеріали, що розкривають перебіг літературного життя краю, починаючи з Галицько-Волинського літопису Цінними є видання Стрятинської, Крилоської, Львівської друкарень Крім презентації доробку Івана Вишенського, Йова Княгиницького, Стефана Зизанія, М Шашкевича, І Вагилевича, Я Головацького, тут експонуються прижиттєві твори та епістолярна спадщина І Франка, видання «Вікна», «Плуг», «Зеркало», «Нові шляхи», висвітлюється творчість Покутської трійці (В Стефаник, Марко Черемшина, Л Мартович), Наталі Кобринської, Лесі Українки, Г Хоткевича, М Коцюбинського, Марійки Підгорянки, Ірини Вільде, Д Павличка та ін Літературний М (Москва) заснований у 1934 за ініціативою В Бонч-Бруєвича на базі об'єднання Літературного музею при Всесоюзній бібліотеці ім В Леніна та Центрального музею художньої літератури, критики й публіцистики У М, крім значних за обсягом матеріалів О Пушкіна, О Толстого, О Герцена, М Некрасова, Ф Тютчева та ін, містяться також офорти Т Шевченка, особисті речі Марка Вовчка, автографи М Рильського, В Сосюри, Остапа Вишні, П Панча, О Гончара та ін Окремі М мали свої видання, як-от започаткований у 1965 неперіодичний «Науковий збірник музею української культури у Свиднику» (Пряшів), де, крім етнографічних та етнологічних студій, друкувалися наукові розвідки про творчість В Довгича, О Духновича, О Павловича та ін Нині Міжнародний фонд «Україна 3000»

(голова правління — А Мірошниченко) започаткував видання газети «Український музей» (2004), на сторінках якої вміщено інформацію про діяльність різних М («Бойківщина» Маріупольський Ізюмський тощо), ервоноградського замку на Поділлі

«Музе́йний прову́лок, 8» — літературний «неокласичний» гурт, створений у 1990, до складу якого входили В Борисполець, О Бригинець, В Жовторук До них приєдналися Я Макар, Оксана Батюк, Марія Микицей, Вікторія Стах, В Халахур Вони видали колективний двомовний (українською та німецькою мовами) збірник «Гуманітарна допомога Humanitare Hilfe» (1992), а також кілька чисел журналу «Час», засвідчили невідповідність «неокласиці», дотримання настанов якої прагнули Ці поети захоплюються «чистим», «фанатичним» верлібром, формальними пошуками віршування, переосмисленням фольклорних інтертекстів, передусім прислів'їв та загадок Вони видали також двомовну українсько-німецьку антологію «Прамісто Urstadt»

Му́зи *(грец musai)* — у давньогрецьких міфах — доньки Зевса і титаніди Мнемозіни, богині, які жили на верховинах беотійських гір Гелікон та Парнас, де било священне Кастильське джерело, мали оселі і на узгір'ї Пієрії під Олімпом Ці місцевості називали аонідами, парнасидами, касталідами, гіппокренідами, пієридами Поводарем М був Музагет (Аполлон) М вважалися покровительками поезії, різних мистецтв і наук Спочатку їх кількість була різною, але згодом усталилося дев'ять богинь Кліо — богиня історії, Талія — комедії, Мельпомена — трагедії, Евтерпа — лірики, Ерато — любовної поезії, Терпсіхора — танців, Полігімнія — гімнів та пантоміми, Каліоппа — епічної поезії, Уранія — астрономії Гесіод, якого вважали їхнім жерцем, описав їх у «Теогонії» У римських міфах М називали каменами

Музи́чна дра́ма *(грец musikē, букв мистецтво муз і dramā дія)* — одна з перших назв опери, вживана в Італії на межі XV—XVII ст, поняття, яким оперував Р Вагнер, зокрема у статті «Опера та драма», виступаючи проти розважальної музичної вистави На його думку, творчість суголосна коханню, тому образ має гармонійно поєднувати «чоловічі» і «жіночі» музичні начала Свої міркування композитор втілював у власних творах «Трістан та Ізольда», «Парсифаль», тетралогії «Перстень Нібелунга», наближав їх до драми, органічно поєднаної з музикою Термін також вживається на позначення такого драматичного твору, в якому визначальною є структуротвірна функція вокальної чи інструментальної музики, як у китайському музичному театрі, в давньоіндійському театрі, в католицьких літургійних драмах, у містеріях доби Ренесансу М д називається і різновид драматичної опери («Ріголетто» Дж Верді, «Кармен» Ж Бізе тощо), на відміну від комічної, епічної чи казкової

Музи́чна коме́дія — див **Опере́та.**

«Му́зи́чна Украї́на» — видавництво, засноване в 1966 (Київ) на базі видавництв «Мистецтво» та «Радянська школа» Крім спеціальної музичної літератури, в ньому друкувалася серія книг «Народні пісні в записах письменників», зокрема М Гоголя, Марка Вовчка, С Руданського, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І Франка, М Павлика, Лесі Українки, О Маковея, О Потебні, П Тичини та ін Виходили також серії «Вокальні твори на вірші українських поетів», «Письменник і музика», з'являлися фольклорні збірники «Пісні Львівщини», «Пісні Сумщини», «Пісні Тернопільщини», «Пісні Буковини» тощо

Мультипліка́ція *(лат multiplicatio множення)* — різновид кінематографії, побудований на демонстрації знятих на плівку послідовних фаз руху мальованих (мальоване, графічне кіно) або об'ємних (лялькове кіно) предметів, створений за сценарієм, за основу якого узяті фольклорні чи літературні твори Твори М вперше були зроблені у Франції (1906—07), в Росії поширилися з 1911, в Україні — з 1927, коли М Левантовський екранізував «Казку про солом'яного бичка» На цій же технологічній основі розбудовувалися мультимедіа межі 50—60-х XX ст (США, ФРН), твори яких демонструвалися як у кінотеатрах, так і по телебаченню

Мунаджа́т — жанрова форма в літературах Близького та Середнього Сходу, запроваджена в перську поезію Абдаллахом Ансарі (1006—89) М називають містичні співи, що нагадують зороастрійські духовні гімни, власне проповіді суфійського змісту, написані ритмічною прозою з восьмичленними паралельними конструкціями Зразки М віднаходять у доробку поета Нізарі (XIV ст)

Муназара́ *(араб суперечка, диспут)* — поетичний жанр у письменстві Близького та Середнього Сходу, різновид агонів між двома уявними суперниками, де кожен учасник, свідомо порушуючи принципи еристики, обстоює переваги свого міркування, апелюючи до авторитетів, до публіки тощо Зазвичай змагання завершується третейським судом, представленим слухачами Найдавніший зразок жанру — твір «Асирійське дерево» Деякі поети запроваджували елементи М у месневі (Арі, XIV ст), у касиди («Змагання Ночі і Дня», «Змагання Землі і Неба» Асаді Тусі, XI ст), в яких змагання завершувалося славнем особі, якій даний твір присвячувався В узбецькій літературі М засвідчена творами «Суперечка Багна й Вина» Юзуфа Амірі (XIV—XV ст), «Суперечка музичних інструментів» Ахмаді (XV ст), «Змагання Стріли і Лука» Якіні (XV ст), в азербайджанській — «Гашиш і вино», «Змаг плодів» Фізулі (XV ст), у вірменській — «Борня Землі і Неба» Нерсеса Мокаці (XVII ст), у грузинській — «Змагання вина і вуст» Теймураза І, «Змагання дня і ночі» Теймураза II, «Змагання Теймураза й Руставелі» Арчила II Багратіоні Традиція М позначилась навіть на трактатах «Змагання двох мов» Алішера Навої та прозі («Протиборство султана Зими і пана Весни» турецького письменника Ламії, XV—XVI ст) Вплив М помітний і у творчості М Лермонтова («Протиборство»)

МУР (Мисте́цький украї́нський рух) — об'єднання українських письменників еміграції з метою консолідування тих митців, які після Другої світової війни опинилися в таборах для переміщених осіб (Ді-Пі) переважно на території західної Німеччини Засноване наприкінці 1945 у місті Фюрт За час його існування відбулося три з'їзди (1945, 1947, 1948) та дві конференції Обов'язки голови об'єднання виконував У Самчук, його заступника — Ю Шерех (псевдонім Ю Шевельова) Тогочасна неоднорідність еміграційного середовища (вихідці з радянської України, західноукраїнських країв, вигнанці міжвоєнного двадцятиліття, як-от представники «Празької школи»)

зумовила розбіжності в поглядах на літературу та її призначення, дискусії про шляхи її розвитку, в яких брали участь І Багряний, Ю Косач, В Державин, Ю Клен, М Орест, І Костецький та ін Однією з ідей, що мали б єднати прихильників різних ідейних та естетичних орієнтацій, на переконання У Самчука, мала стати концепція «Великої літератури», доповнена тезою «національно-органічного стилю» Ю Шереха Однак вони виявилися штучними схемами, засвідчили неадекватність реакції українських митців на виклик історії Настанови провідників МУРу характеризували пасеїзм, відданість народницькій традиції, в той час як європейське мистецтво розгорталося у потужних потоках модернізму, якого вони не сприймали Представникам угруповання не вдалося організувати періодичного літературного видання, натомість постійно з'являлися збірники «МУР» (3 числа) та однойменний альманах, «Арка», «Заграва», «Літаври», «Хорс» та ін При об'єднанні діяла «Мала бібліотека МУРу», в якій друкувалися І Багряний, Т Осьмачка, Докія Гуменна, В Барка та ін Об'єднання тимчасово припинило свою діяльність наприкінці 1948 у зв'язку з переселенням письменників із Західної Німеччини до інших країн, пізніше на його основі сформувалось Об'єднання українських письменників «Слово»

Мураба́ — рідкісний різновид рубаї, в якому слова побудовані так, що рядки версів можна читати як горизонтально, так і вертикально Одним із перших в українській поезії до такого типу віршування звернувся М Мірошниченко (збірка «Око», 1989)

Буде страх	в небесах	восени —	наче лось
в небесах	край води	ясени	і лосось
восени	ясени	і тини	порідняться,
наче лось	і лосось	порідняться	чогось

М може ускладнюватися Так, В Романовський написав два таких вірші з акровіршевою сентенцією «Вірю долі» У бароковій поезії аналогічний різновид Іван Величковський називав «чворогранистим віршем» Звертається до М і сучасний кримськотатарський поет Ю Теміркай

Мусаба́ — семиверсовий монорим у східній, переважно арабській, поезії

«Мусаге́т» — елітарне видавництво російських символістів (переважно Москва, 1910—17), назване за іменем Аполлона Обов'язки редактора виконував А Бєлий, редактора-видавця — Е Метнер У «М» з'явилися книги «Символізм» (1910), «Арабески» А Бєлого, «Російські символісти» (1910) Елліса (псевдонім Л Кобилінського), «Модернізм і музика» (1912) Вольфінга (псевдонім Е Метнера), поезії Вяч Іванова, друкували річник з питань філософії культури «Логос» (1910—14) тощо

Муса́дас *(араб , букв шестірний)* — вірш релігійно-філософського змісту у класичній поезії Близького та Середнього Сходу і Середньої Азії, строфічна форма якого складається з шести версів за схемою римування *аааааа bbbbba* з редифом наприкінці віршового рядка, який повторюється у першому та двох останніх версах Кількість строф — від чотирьох до десяти Поет міг додавати свої чотири рядки до двовірша обраної ґазелі Такий вірш може бути або наслідуванням (назіра), або відповіддю (джаваб) першому поетові Приклад М — вірш азербайджанського поета Відаді Молла (XVIII ст) у приблизному перекладі Б Мельничука

Не думай про наше страждання, всьому настане
кінець
У грудях вгамуй ридання, сльозам настане
кінець
Прийде пора прив'ядання, квітам настане
кінець
В душі не плекай чекання — душі настане
кінець
Дай чару мені, виночерпцю, всьому настане
кінець
Згризуть нас могильні черви — всьому настане
кінець

Муса́ман — вірші з восьмиверсовою строфою у середньовічній арабській, перській, таджицькій поезії, будовані за принципом мусадаса, римувалися за схемою *aaaaaaab cccccccd* і т д

Муса́мат *(араб , букв підвіска)* — вірші з шестирядковою строфою у середньовічній арабській, перській і таджицькій поезії, які складаються з трьох бейтів, мають схему римування *aaaaab cccccb dddddb* і т д Перші зразки М з'явились у доробку поета Манучехрі (XI ст) Так називають і особливу версифікаційну основу доробку інших авторів, що будувалася так до початку кожного бейта будь-чиєї ґазелі додавали кілька півверсів з тією ж римою, що й у даному бейті Йшлося не про наслідування, а про створення нової поезії на інтертекстуальній основі Так, Алішер Навої (1441—1501) написав М за зразком ґазелі свого попередника, узбецького лірика Лутфі (прибл 1366—1466)

Мустеза́д — форма вірша у класичній поезії Близького та Середнього Сходу, в якому чотирнадцятискладники (іноді — більше складів) чергувалися з чотири- й шестискладниками У строфах вживається від двох до десяти пар довгих і коротких віршових рядків У М , що складається з двох парних версів, у першій строфі застосовано перехресну риму, в наступних рядки не римуються, а короткі повторюють рими першої строфи Якщо строфа десятиверсова, то римування версів відбувається за схемою *ababababab cdcdcdcdcd* і т д Приклад вірша азербайджанського поета Молли Панаха Вагіфа (прибл 1717 — прибл 97) у дві пари версів, перекладеного Б Мельничуком

Як вчарує пері кохана' Вона нарядилась
В зелену шаль
Мов троянда в росі, пломінна й запашна
нарядилась,
Прогнала печаль
Палахтінням рум'ян освіжила лице, заяскріла,
Наче зоря
І за нею, що в зелен убір, як весна нарядилась,
Побрів би я вдаль [ ]

Мухама́с *(араб , букв п'ятірний)* — строфічна форма в поезії Близького та Середнього Сходу, яка складається з кількох строф на п'ять версів за схемою *ааааа bbbbb*, де перші три віршові рядки належать автору, а два наступні є цитатою з будь-якого твору Тому М сприймають як поетичний коментар, тлумачення взятого за основу вірша Використовується переважно у поезіях елегійного характеру Приклад М з вірша «Ранковому вітрові» туркменського поета Махтумкулі (прибл 1733 — прибл 93), в якому всі рядки охоплені монориму та редифом *скажи*

Вітре, ранковий вітре! Годить тобі я не стану! Скажи
Братові, що в полоні: в розлуці в'яну. Скажи
Там очам, перетвореним в болісну рану. Скажи
Красі його гордій, тополиному стану скажи;
Метеликові, що без крил, бідному хану скажи.

Прикінцевий віршовий рядок останньої строфи римувався з п'ятим версом першої строфи.

Мухамбáзі — форма віршування, поширена у грузинській поезії другої половини XVIII ст. (інколи траплялась у творах XIX ст.) під впливом арабської версифікації. Кожна строфа складається з п'яти версів, зокрема перша має суцільний монорим *ааааа*, що повторюється наприкінці кожної наступної строфи: *bbbba сссса*. Вживається переважно чотирнадцятискладник. Твори виконувались у супроводі музичного інструмента. Поширення М. пов'язане з іменем поета Бесікі.

Мю́зикл *(англ. musical play: музична вистава, від лат. musicalis: музичний)* — популярний музичний жанр, що вважається колективним твором лібретиста, композитора, режисера, аранжувальника, акторів та ін., синтезом буфонади, вар'єте, бурлеску, водевілю, комічної опери, зінгшпіля, американської баладної опери. М. є різновидом музичної драматизованої комедії, іноді позначеної іронічними елементами. Хоча за основу лібрето обирають класичні твори М. де Сервантеса, В. Шекспіра, В. Гюго, Ч. Діккенса, Ж. Верна та ін., у них домінує видовищний аспект: сольні номери акторів, хорові й танцювальні партії, репризи, пишні декорації тощо. М. сформувався у 20-ті XX ст. (США, Бродвей), після Другої світової війни поширився через Англію до Європи; його розквіт припадає на 50—60-ті XX ст.: «Оклахома» (1443) Р. Роджерса, «Цілуй мене, Кет» (1949) К. Портера, «Моя чарівна леді» (1956) Ф. Лоу, «Вестсайдська історія» (1957) Л. Бернстайна, «Хелло, Доллі» (1964) М. Стюарта, «Людина з Ламанчі» (1965) М. Лі та ін. Більшість М. було екранізовано на голлівудських студіях: «Моя прекрасна леді», «Мері Поппінс», «Кабаре» тощо. Популярний М. з'явився і в радянському мистецтві, позначився на творах «Бременські музики» (1968), «Дульсінея Тобоська» (1972), «Тіль» (1974) Г. Гладкова чи «Три мушкетери» (1977), «Діти капітана Гранта» (1987) М. Дунаєвського та ін. Деякі М. на початку 60-х XX ст. створювались і в Києві. Твори цього жанру почасти відображали інтереси позамистецького шоу-бізнесу. Вже наприкінці 60-х XX ст. М. почав витіснятися рок-оперою, найвідомішою з яких була «Ісус Христос — суперзірка» (1971) Е. Л. Вебера.

Мю́зик-хол *(англ. music-hall, букв.: концертний зал)* — різновид театру, в якому концертні вистави, тематичні естрадні огляди поєднані з цирковими, балетними та музичними елементами.

Мю́нхенський гурто́к пое́тів *(нім. Münchner Dichterkreis)* — гурток поетів (Е. Гайбель, П. Гайзе, В. Гертц, Ф.-М. Боденштедт, Я. Гроссе, Я. Шеффель, X. фон Лінг та ін.), зініційований баварським королем Максиміліаном II («Круглий стіл короля Максиміліана», 1852—64, що за інерцією проіснував до 1868). Представники М. г. п., які збиралися на «симпозіумах» Максиміліана II, на засіданнях «Товариства крокодила», писали переважно романтизовану історичну поезію та прозу. Протиставляли себе угрупованню «Молода Німеччина», стильовим тенденціям реалізму і натуралізму, обстоювали принципи академізму у письменстві.

М'ясопу́стна комéдія *(польс. komedia miesopustna)* — діалогічні, фарсово-блазенські твори давньопольської драматургії, близькі до інтермедій. Виконувались під час ярмарок, передусім у м'ясопустні дні. Вважалися різновидом рибальтівської комедії. Найвідоміша М. к. «З хлопа король» належить перу П. Барики (1637).

Н

«На ва́рті» — видавництво (Х., 1930—34; К., 1934—38) у складі Державного видавничого об'єднання України (ДВОУ), з якого відокремилося в 1932, потрапивши під нагляд політуправління Українського військового округу. Окрім військової та політичної літератури, у ньому друкували й художні тексти: поема «Минуле» В. Сосюри, віршова збірка «Ми йдемо вперед» П. Кононенка, збірки оповідань «Під Черніговом» С. Пилипенка, «Червоноармієць Кучеренко» П. Капельгородського тощо. При видавництві виходила серія «Військова художня бібліотека».

«На ві́чну па́м'ять Котляре́вському» — літературно-мистецький альманах (К., 1904), видрукуваний видавництвом «Вік» з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві (1903). До видання увійшли твори, присвячені авторові «Енеїди», а також сонет «Котляревський», поема «Іван Вишенський» І. Франка, поезії Лесі Українки, В. Самійленка, П. Грабовського, М. Чернявського, Галини Комарової, драма «Гандзя» І. Карпенка-Карого, етюд «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, оповідання Ганни Барвінок, О. Кониського, О. Маковея, В. Стефаника, Грицька Григоренка та ін., кілька уривків з «Пісні про Гайявату» Г. Лонгфелло у перекладі Панаса Мирного. В альманасі вміщені «Бібліографічний покажчик видань Котляревського, творів та писань про його» М. Комарова, ілюстрації Ф. Красицького, О. Сластьона, В. Корнієнка, Л. Позена.

«На ві́чну па́м'ять Тара́сови Шевче́нкови» — літературний збірник (Золочів на Львівщині, 1910), виданий з нагоди п'ятдесятиріччя від дня смерті Т. Шевченка задля збору коштів на побудову йому пам'ятника у Києві. Упорядник-видавець В. Супранівський видрукував у збірнику добірку поезій П. Куліша, присвячену Т. Шевченку, а також вірші І. Франка, Лесі Українки, В. Забіли, В. Шашкевича, Ю. Федьковича, В. Самійленка, О. Кониського, Б. Грінченка, С. Яричевського, О. Левицького, М. Некрасова («На смерть Тараса Шевченка» у перекладі В. Супранівського) та ін., українські народні пісні про поета, бібліографічні матеріали.

«На ві́чну па́м'ять Тара́сови Шевче́нкови» — поетична антологія (Золочів, 1916) в упорядкуванні

В Супранівського Охоплювала вірші О Афанасьєва, В Забіли, Антона Сови (псевдонім Е Желиговського), П Куліша, М Максимовича, Ю Федьковича, Л Глібова, О Кониського, Б Грінченка, В Самійленка, Галини Комарівни, М Філянського, Я Купали, М Некрасова та ін У ній також була надрукована бібліографія книг про Т Шевченка та дві пісні на його слова

«На литерату́рном посту́» — «журнал марксистської критики», двотижневик (М, 1926—32), видання РАППу До редколегії входили Л Авербах, Ю Либединський, В Єрмілов, В Кіршон, О Фадєєв та ін Вони прагнули сформувати штучну «пролетлітературу», «перевиховати» у класовому річищі «попутників», дискредитувати з партійних позицій естетичну платформу «Перевалу», провокували надумані дискусії про те, чи був «пролетарським письменником» М Горький, чи визнавати «своїм» В Маяковського тощо Такі тенденції називали «комчванством» Позиція цього видання негативно позначалася на українському письменстві, адже ВУСПП, «Молодняк», почасти «Плуг» дотримувалися настанов московського двотижневика

«На одпочи́нок» — збірник байок та жартів (К, 1908) На його сторінках було надруковано твори Т Шевченка («Утоптала стежечку »), Є Гребінки («Ячмінь»), С Руданського («Пекельна смола», «Треба всюди приятеля мати », «Лист», «Аби душа чиста», «Чи високо до неба» і т д), В Самійленка («Невдячний кінь»), П Ляшембаді («Господар і віл», у перекладі В Самійленка), чимало байок Л Глібова («Муха і бджола», «Мишача рада», «Щука», «Чиж та голуб», «Паляниця й книш» тощо)

«На перело́мі» — політичний, літературно-мистецький журнал (Відень, 1920) української еміграції Виходив за ініціативою О Олеся, який друкувався під власним прізвищем та під псевдонімом Валентин У виданні з'являлися твори А Хомика, П Стаха (псевдонім С Черкасенка), А Крушельницького, Б Лепкого, О Колесси, В Павлусевича, Ю Сірого (псевдонім Ю Тищенка), Є Карпенка та ін, а також публікації М Грушевського, І Борщака, Є Шелухина

«На посту́» — журнал вульгарно-соціологічного спрямування (М, 1923—25) за редакцією Б Волїна, Г Лелевича, С Родова, орган критиків групи «Октябрь», які, усунувши «Кузницу», прагнули керувати літературним процесом із позахудожніх класових позицій Позиція видання зумовила появу «напостівства», ознаками якого були безапеляційна критика творів достеменного письменства, нігілістичне ставлення до класики, характерне і для пролеткультівців та футуристів Критична оцінка часопису у резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в області художньої літератури» від 18 червня 1925, звинувачення його у «комчванстві» припинили існування цього видання Його продовженням був журнал «На литературном посту»

«На руї́нах» — літературно-громадський збірник, додаток до календаря «Просвіти» на 1924 у серії «Народна бібліотека "Просвіти"» Названий за однойменним віршем О Бабія, висвітлював трагічні події на західноукраїнських землях, які після занепаду ЗУНР перебували під польською окупацією На сторінках видання були надруковані поетичні твори І Франка, Б Лепкого, О Олеся, історична проза А Лотоцького («Тоді, як галич на Галич налітала »), В Островського («Земля»), «Нариси з воєнних переживань» Є Яворовського, вміщені статті істориків І К (криптонім І Крип'якевича), І Велигорського, М Возняка, педагогів І Брика, І Герасимовича та ін Низка матеріалів, як-от «Проповідь» полкового священика М Кривуцького, з'явилася із купюрами внаслідок втручання польської цензури

«На спомин 50-х роковин смерті Тараса Шевченка, 26.II.1861—26.II.1911» — збірник пам'яті Т Шевченка (М, 1912) в оформленні Г Максименка Розпочинався статтею «Від редакційної комісії» та «Грошовим звітом з приводу вшанування Шевченкових роковин» С Хвостова У виданні було надано площу аналітичним та оглядовим публікаціям «Шевченко — народний поет» Ф де ля Барта, «Мотиви поезії Т Г Шевченка» О Каніщевського, «Шевченко серед поетів слов'янства» Ф Корша, «Тарасове свято в Москві» А Кримського, «Спомини про старшого боярина Тараса Шевченка на весіллі Пантелія Куліша та Олександри Куліш в 1847 р » Ганни Барвінок тощо Видання супроводжувалося адресами, телеграмами з приводу сумних роковин, містило портрет Т Шевченка

«На ча́тах» — літературно-мистецький альманах (Харків, 1931—33) за редакцією І Щербини, А Патяка, видання української філії літературної організації ЛОЧАФ На його сторінках друкували твори В Бобинського, Мирослава Ірчана, А Любченка, М Йогансена, Т Масенка, С Воскрекасенка та ін

«На шляху́» — літературно-художній альманах молодих авторів (Чернівці, 1906), виданий студентським товариством «Союз» із нагоди тридцятиріччя його заснування У ньому друкували різножанрові твори дев'ятнадцяти письменників Буковини, які дебютували наприкінці XIX ст, зокрема С Канюка (оповідання «Жалоба»), І Карбулицького (вірші, оповідання «Немічні»), Д Макогона, М Дашкевича, І Підгоренка та ін Вони продовжували писати і в наступні десятиліття, деякі з них, як-от С Канюк, І Карбулицький, зазнали переслідувань радянської влади і відійшли від літератури

Наві́йливі ста́ни — хворобливі порушення свідомості, що з'являються при тиску на неї (незалежно від волі індивіда) повторюваних обтяжливих думок, спогадів, сумнівів, уявлень, страхів, потягів, що сприймаються людиною як чужі, неприємні, небажані, зумовлюючи прагнення позбутися їх Термін запроваджений у 1868 німецьким психіатром Р Крафт-Ебінгом Н с характерні для неврозів, фобій, але відмінні від марення Можуть спостерігатися у слабкій формі і в здорових людей у вигляді повторювання подумки фрагментів мелодій, уривків поезій тощо Н с часто притаманні творчим особистостям, однак вони або частково пов'язані з психічною хворобою (творчість Т Осьмачки), або зумовлені специфікою художньої діяльності, одержимістю митця (творча лабораторія В Стефаника чи Лесі Українки) Інколи письменники, зокрема А Рембо, намагаються штучно викликати Н с, асоційований з натхненням В окремих випадках Н с можуть ставати естетичним зразком, основою певного стилю, наприклад декадансу

Наві́ювання — див **Суге́стія.**

Навма́хія — театралізоване видовище, влаштовуване в Давньому Римі на озері, на водоймищі, на спеціально заповненій водою арені амфітеатру Н вперше запровадив імператор Цезар (46 до н е)

Навча́льна дра́ма (*нім Iehrstuke*) — різновид дидактичної драми першої половини XX ст, пов'язаний з епічним твором Б Брехта, який домагався утвердження у сценічному мистецтві просвітницького дискурсу («Баденська навчальна драма», «Вища міра», «Той, що сказав так, і той, що сказав ні», «Виняток і правило» тощо), актуального в час перед поширенням фашизму в Німеччині У Н д використаний синтез моралізаторських жанрів середньовічної літургійної драми, міраклю, містерії, мораліте, досвід шкільної драми з її повчальними акцентами Містика, ірраціональна стихія поступалися культивуванню логоцентричних моделей, апологетизації розуму та гуманістичної моралі, історизації простої людини Катарсис у творах цього жанру практикувався як наслідок очищення від комічних, а не трагічних перипетій Н д виконувала агітаційні завдання, чим були зумовлені підсилення ролі хору, що безпосередньо виражав авторські ідеї, втрата мовою її природної гнучкості, артистичної металогічності Твори Н д виходили за межі мистецтва, втрачали художню іманентність, були соціально заангажовані

«На́гарі прача́ріні сабга́» («Товари́ство пропага́нди гінді») — індійська науково-літературна організація, заснована в Бенаресі у 1893, що стала центром розвитку літератури та мови гінді, яку в 1898 визнали офіційною мовою державних установ та судів нижчої інстанції Індії Товариство видало «Енциклопедію гінді», шістнадцятитомну «Історію літератури гінді», а також «Журнал товариства пропаганди гінді», літературно-художній часопис «Сарасваті»

Нагау́та, або **Тьо́ка,** — «довга пісня», сформована у VIII ст тверда віршова форма японської поезії, спочатку мала вигляд невнормованої силабіки Була канонізована у формі семиверса з унормованим чергуванням віршових рядків, кожен перший, третій та п'ятий мали п'ять складів, інші — сім Проіснувала до X ст Найповніше можливості Н розкрито в антології «Манйосю» («Міріади листків», VIII ст), що відобразила водночас і розквіт, і початок кризи цієї віршової форми Іноді поруч із моноґотарі її використовували у прозових пам'ятках писемності Згодом Н була модифікована у хайку Переклад Н українською мовою здійснили О Масикевич («Місяць над Фудзі, 100 японських хоку», 1970) та І Бондаренко («Антологія японської класичної поезії», 2004)

На́голос — див **Акце́нт.**

На́граш — надмірне застосування актором засобів виразності під час виконання певної ролі, акцентування певних почуттів дійової особи, її ознак, перегравання, мелодія, що виконується на музичному інструменті, супроводжуючи пісню, танок, обряд тощо

Нагро́бок — різновид епітафії У давній польській поезії — короткий, часто дворядковий віршовий напис на могильній плиті («Нагробок Станіславові Конарському» І Красицького) або жартівливе висміювання людських вад («Нагробок сп'янілій бабі» Я Кохановського) Наприкінці XVIII ст Н у громадянській ліриці використовували з метою сатиричного викриття схильності до компромісів відомих польських діячів («Нагробок Коссаковського, гетьмана литовського»), а також для стилізації

Нагрома́дження, або **Акумуля́ція,** — семантичне перевантаження певного фрагмента літературного твору стилістичними фігурами, тропами, синтаксичними конструкціями, іноді — синонімами й антонімами, вживаними для надання експресивного забарвлення Такі прийоми характерні для історії письменства, одним із перших вважають азіанізм Вживалися вони також у формі «плетіння словес», притаманній другому південнослов'янському відродженню, спостерігались у посланнях І Вишенського та ін полемістів, стали визначальним принципом бароко, зокрема органічною властивістю «темного стилю» Їх використовували романтики та модерністи, а нині — постмодерністи, схильні до застосування динаміки нелінійних синтаксичних структур

«Над моги́лою Бори́са Грінче́нка» — літературно-публіцистичний збірник, присвячений пам'яті письменника (К, 1910), упорядкований та виданий С Єфремовим Містить вступне слово упорядника, його статтю «Людина повинності», опис похорону До видання увійшли уперше надрукована автобіографія Б Грінченка, студії та спогади «На дружню могилу» Д Пісочинця (псевдонім Д Ткаченка), «Пам'яті Б Д Грінченка» В Доманицького, «Б Грінченко і українська школа» Г Шерстюка, «В Оспедалетті» Марії Загірньої та ін Опубліковані тут також прощальні виступи над могилою Любові Яновської, Є Вольського (від поляків), А Бульби (від білорусів), Ф Матушевського (від газети «Рада»), П Богацького (від журналу «Українська хата»), М Лисенка (від «Українського клубу»), М Левицького (від українців Єлисаветграда), М Зерова (від київського студентства), В Коваля (від студентів Київського політехнічного інституту) Окремо подані телеграми та листи М Могилянського, Софії Тобілевич, С Смаль-Стоцького, Т Романченка, С Шелухина, В Бачинського, І Липи, І Бєлоусова та ін, що надійшли з приводу смерті письменника Фіксувалися відгуки української та зарубіжної преси у зв'язку зі смертю Б Грінченка

«Над рікóю ча́су» — альманах поезії Західної України 20—30-х XX ст (Харків, 1999) в упорядкуванні автора передмови та коментарів М Ільницького До видання, що вийшло у серії «Українська література XX століття», дібрані твори представників різних літературних угруповань («Митуса», «Логос», ІНТЕБМОВСЕГІІ тощо) та стильових тенденцій — В Бобинського, О Бабія, Р Купчинського, М Голубця, Ю Шкрумелюка, М Матіїва-Мельника, М Рудницького, Я Цурковського, І Крушельницького, Б Кравціва, Б-І Антонича, В Гаврилюка, Ю Косача, В Лесича, С Гординського, Р Завадовича

Надви́значення (*нім Uberdeterminirung, англ overdetermination*) — передавання сновидіннями важливого змісту шляхом ущільнення кількох думок в один значущий образ чи зміщення однієї думки до іншої, поняття З Фройда («Інтерпретація снів») Промарксист-економіст Л Альтюсер терміном «Н» називав характеристику множини суперечливих тлумачень інформації при описі цілісності певної спільноти Він, уникаючи прийомів детермінізму, назвав гегелівську діалектику експресивною всеохопністю, що відображає фундаментальну суперечність, єдину, виражену на кожному рівні сутність, нерівномірний розвиток цілого Натомість детерміністи-радикали Е Лаклау, Ш Муф вважають, що суперечлива всеохопність не поєднується з панівною структурою, постає нонфінальною, засвідчує відкриту модель надвизначеної ідентичності, що містить ін-

ші самтожності, тому не може бути зафіксованою. Постійно витворювана внаслідок виражальної практики структура такої дискурсивної формації складається з багатьох вузлових моментів у незавершеному просторі. Проблема Н. стосується творчого процесу, засвідчує визначальні тенденції, сутнісні ознаки літературного життя.

Надлишкóвість словéсної інформáції — особливість монологічного, переважно усного мовлення, виражена ускладненням синтаксичної організації фрази, надміром надфразних єдностей. Н. с. і. є повтори, аплікації, уточнювальні звороти, парафрази, що дублюють однослівні назви, тощо. Н. с. і. притаманна азіанізму, «плетінню словес», арабескам.

Нáдто поспíшне узагáльнення — логічна помилка, що полягає в неадекватному перенесенні певної властивості, притаманної деяким предметам даного класу, на інші предмети цього класу лише на тій підставі, що досі не траплялося такого предмета, який би не мав зазначеної властивості.

Надфрáзна єдність, або **Складнé синтаксúчне ціле,** — композиційно-синтаксична конструкція, в якій об'єднано кілька речень, фраз, навіть абзаців. Н. є. властиві спільна тема, завершеність, структурна єдність, досягнуті шляхом нагромадження лексичних, граматичних, інтонаційних засобів. Її частини пов'язані в синтаксично-стилістичну одиницю повторенням однозначних слів, що виражають просторово-часові відношення, вживанням часових, видових форм дієслів-присудків, виокремленням членів речення в автономні неповні приєднувальні речення та ін., що дає змогу концентрувати висловлення, уникаючи надлишкових мовних елементів. Найважливішим засобом поєднання речень в одне синтаксичне ціле є інтонація, ритмомелодика. Н. є. часто збігається з абзацом, хоч може мати вигляд стислого повідомлення або розгорнутого наративу, застосовуватися в усному чи писемному мовленні. Вона інколи набуває форми мовленнєвої одиниці, утвореної одним реченням, або фрагмента значного за обсягом тексту, що складається з речень різного типу підрядності. Вагомий внесок у дослідження Н. є. зробив чеський вчений В. Матезіус.

Нáзва твóру, або **Заголóвок,** — назва тексту або його частини, промовиста словесна формула, яка концентрує зміст твору, його власне ім'я. Н. т. розміщували на титульній сторінці або над текстом. Нерідка Н. т. подавали описово: «Дивовижна історія про венеційського купця. З незвичайною жорстокістю єврея Шейлока щодо цього купця, у якого він намагався вирізати лише фунт м'яса; і з отриманням руки Порції на підставі вибору із трьох скриньок. Як вона неодноразово виконувалася лорда-камергера слугами. Написана Вільямом Шекспіром». Нині ця п'єса відома як «Венеційський купець». Таке оформлення Н. т. характерне і для інших творів. Так, Н. т. «Робінзона Крузо» Д. Дефо налічувала до 50 слів. Н. т. може бути простою, коли йдеться про йменування книжки одним словом («Соняшник» І. Драча), або складною, в якій важливу роль відіграє зв'язок слів за смислом («Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка). Вони виконують номінативну функцію означника, розмежовуються на тематичні групи, вказуючи на героя (героїв) твору («Захар Беркут» І. Франка); жанр («Повість полум'яних літ» О. Довженка); місце і час подій («Поет у повітрі» В. Герасим'юка); пори року чи час доби («Весняні сонети» Б. Грінченка); явища природи («Вир» Г. Тютюнника); історичні події («Гайдамаки» Т. Шевченка, «Чорна рада» П. Куліша); можуть бути ремінісценцією («Сад Гетсиманський» І. Багряного), натяком («Імітація» Євгенії Кононенко), мати особливе концептуальне навантаження («Сонячні кларнети» П. Тичини) тощо. Н. т. виконує естетичну, символічну, типізаційну, моралізаторську, іронічну, інакомовну, епатаційну тощо функції, не має значення обов'язковості, наприклад, у ліричних поезіях може не вживатися; іноді її замінюють будь-якими знаками. У давніх рукописах Н. т. лише означала твір, відмінний від інших, мала здебільшого умовний характер, залежала від кількості розділів чи строф, як-от пам'ятка середньовічної літератури «Тисяча і одна ніч». Пізніше Н. т. розглядали як складник композиції, що спонукає його до зміни вже знайдених варіантів, наприклад М. Кропивницький назву драми «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить» змінив на точнішу — «Дай серцю волю, заведе в неволю». Іноді такі зміни зумовлені цензурними втручаннями. Так, Панас Мирний друге видання написаного разом з Іваном Біликом роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» надрукував під назвою «Пропаща сила». За доби раннього модернізму Н. т. виконувала функцію «елітарного називання» («Amoroso», «Ad astra», «De mortuis» М. Вороного), у період «соцреалізму» — «виробничого» («Металісти» І. Сенченка, «Інженери» Ю. Шовкопляса) тощо, відображаючи відповідний історико-літературний та соціальний контекст. Н. т. може розгортатися в тексті («Великий льох» Т. Шевченка) або пов'язуватися з ним опосередковано («Лялечка» М. Коцюбинського). Сполучник в Н. т. вказує на семантичну рухливість заголовка: «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця» О. Ільченка. Крім авторської Н. т., трапляються також випадки неавторської. Так, вірш «Як умру, то поховайте» Т. Шевченка у львівському журналі «Мета» (1963) називався «Завіщаніє», а М. Костомаров назвав цей твір «Заповітом»; вперше був надрукований у виданні «Кобзаря» в 1867.

Назірá — форма літературного наслідування, власне відповіді, для якої поет запозичає з відомого твору основну тему, сюжет, головних героїв, але надає їм нового трактування, зберігаючи віршовий розмір, особливості римування оригіналу. Н. поширена в арабській, перській, турецькій ліриці. Такими, зокрема, були хамсе «П'ятериця»: «Скарбниця таємниць», «Хосров і Ширін», «Лейлі і Меджнун», «Сім красунь», «Іскандер-наме» азербайджанського поета XII ст. Нізамі Гянджеві. Узбецький поет Алішер Навої (друга половина XV ст.) створив Н. хамсе, що складалися з поем «Неспокій праведних», «Лейлі і Меджнун», «Фархад і Ширін», «Сім планет», «Іскандерів мур».

«Назýстріч» — літературно-мистецька газета-двотижневик (Л., 1934—38) за редакцією критика, літературознавця, колишнього «молодомузівця» М. Рудницького та поета, маляра, критика С. Гординського, а також О. Бондаровича, В. Сімовича. У виданні було проголошено естетичний підхід до поцінування мистецьких явищ, орієнтацію на європейський модернізм; друкували різножанрові твори Б.-І. Антонича, О. Дніпровського, М. Рудницького, С. Гординського, С. Чарнецького, В. Дорошенка, С. Смаль-Стоцько-

го, М Возняка, С Левинського, В Сімовича, В Бирчака та ін Значне місце посідали статті з літературної критики, проблем теорії літератури, історії письменства «Панування нез'ясованого», «Критик, що не пише» М Рудницького, «Про сучасну поезію та індивідуалізм» С Спенсера (у перекладі М Рудницького), «Легенда про листування Шевченка з Богданом Залеським» М Возняка, «Коли Шевченко почав писати поезії» П Зайцева, «Самостійність літературної критики» О Ортвіна У «Н » з'явилися інтерв'ю з В Винниченком, який жив тоді у Франції, матеріали про творчість О Архипенка На сторінках видання Б-І Антонич, аналізуючи стиль своєї майбутньої збірки «Ротації», вжив поняття «надреалістичний натуралізм» і пояснив його як «місто в собі, місто — суть, місто — майже царина природи, місто — майже біологізоване» Двотижневик мав рубрику «Чужинна літературна хроніка», подавав рецензії на твори українських авторів, популяризував кращі здобутки англійської, американської, бельгійської, болгарської, німецької, французької, італійської, грецької та ін літератур

«Назу́стріч во́лі» — літературний альманах (Чернівці, 1922), виданий до п'ятнадцятиріччя заснування студентського братства «Православна академія» На його сторінках публікували поезії Т Шевченка, І Франка, Б Грінченка, О Олеся, Б Лепкого та ін , а також місцевих авторів Д Харов'юка («Жаль»), К Ластівки («Остання зустріч»), О Дуди («За волю»), оглядову студію «Історія України в красному письменстві» С Лакусти

«Наї́вний — сентимента́льний» — дві можливості створення художньої образності, бінарна пара понять Ф Шиллера («Про наївну та сентиментальну поезію», 1795—96), що вживається для розмежування понять і стилів, протилежних щодо ставлення до природи Так, «наївною» письменник вважав конкретно-предметну поезію Гомера, В Шекспіра, Й-В Гете, реалістичну за змістом та образністю, засновану на можливостях людського пізнання, але позбавлену глибоких сердечних переживань Натомість поезія «сентиментальна» (як у доробку Ф Шиллера) абстрагована від довкілля, присвячена внутрішнім душевним проблемам автора «Сентиментальним» Ф Шиллер називав не стиль, а специфічний різновид творів літератури, особливістю яких є акцент на міркуваннях, роздумах Ці художні настанови не протиставляються одна одній, бо «наївні» письменники прагнуть розумної гармонії та ясності думки, найповнішого, безпосереднього відтворення довкілля, як, наприклад, класицисти, а «сентиментальні» творять відповідно до інстинкту, безпосередньо, висвітлюючи враження від предметів, певний ідеал, що було притаманне почасти угрупованню «Буря і натиск», стало визначальним в естетичній концепції сентименталізму та раннього романтизму В фон Гумбольдт, використовуючи цю бінарну опозицію, доводив на прикладах творів Гомера та Л Аріосто, що «наївний» поет створює вкрай індивідуалізований характер, витискаючи образ автора на маргінеси художньої свідомості, натомість «сентиментальний» передусім прагне окреслити креативну постать письменника, пов'язати творчий процес із рефлексією над ним, що спонукало Ф Шеллінга дійти висновку про романтичну нонфінальність художніх феноменів Із його концепцією співвідносять дихотомію «класичного» та «романтичного» в інтерпретації Г-В-Ф Гегеля Проблему «Н — с» висвітлювали в наукових студіях Г Менга, П Вайганга, В Асмуса та ін

На́йми́тські пісні́ — тематичний цикл станових (суспільно-побутових) народних пісень, у якому відображені настрої, умови побуту і соціальне безправ'я знедолених селян, що особливо після скасування кріпаччини залишилися без землі і були змушені поневірятися на солевидобувних, риболовних, сплавних тощо промислах Н п , що були складником циклу заробітчанських пісень, властиві тужливість, рефлексійність, оповідь зазвичай ведеться від третьої особи «Ой немає гірш нікому, як наймиту молодому», «Ой робить сірома» тощо Деякі пісні, якот «Ой Боже ж мій, Боже з високого неба», мають польський та білоруський відповідники Тема наймитства наявна і в інших групах станової лірики — чумацьких, рекрутських, робітничих, емігрантських, а також у сирітських піснях, вплинула на художню літературу поезії «Гірко-важко в світі жити », «По діброві вітер віє », «Породила мати сина », «Ой одна я, одна » Т Шевченка, його поема «Наймичка» та опера М Вериківського за цим твором, повість «Бурлачка» І Нечуя-Левицького, драма «Наймичка» І Карпенка-Карого, поема «Наймит» І Франка та ін Багато Н п та бурлацьких пісень зібрав І Манжура, написавши за їхніми мотивами власні вірші «З заробітків», «Дівчача думка о Покрові» тощо

«Напередо́дні» — ілюстрований літературно-мистецький науковий двотижневик націоналістичного спрямування (Львів, жовтень — листопад 1937, січень — березень 1938, вересень — грудень 1938) за редакцією видавця Б Кравціва Авторський колектив журналу утворювали М Андрусяк, Дарія Віконська, Катря Гриневичева, В Габрусевич, Зіновія Кравців, Лідія Мак, Д Гуцул, Г Козак, представники «Празької школи» Оксана Лятуринська, Є Маланюк, Олена Теліга, Л Мосендз, О Ольжич, М Чирський, близький до них У Самчук та ін На його сторінках друкували також твори письменників «розстріляного відродження» М Хвильового («Я /Романтика/»), В Підмогильного («Повстанці»), Б Антоненка-Давидовича («Два пуди жита»), Ю Яновського (новели «Подвійне коло», «Рейд» із роману «Вершники»), висвітлювали особливості тогочасного літературного процесу («Спроба огляду літератури останньої доби», «Нерозгадана Сфінкс», «Буревійна пісня» тощо), інформацію про тенденції світової літератури («Цвіт гірської груші кілька слів про ніппонську літературу», «Поет золотих вершин» тощо), проблеми взаємозв'язку мистецтв та філософії художньої творчості

Напе́рсник, напе́рсниця — персонаж класицистичної трагедії XVI—XVII ст , близька герою (героїні) довірена особа (секретар, гувернер, покоївка, палацовий слуга, компаньйон та ін), яка зазвичай виконувала допоміжну роль, повідомляла про події, що відбувалися за лаштунками, оскільки в обмеженій правилами трьох єдностей п'єсі було мало дій Звертаючись до Н , герой (героїня) звіряв усі свої таємниці

На́пис — вірш, переважно «на випадок», доповнення до статуї, картини, портрета, викарбуваний на пам'ятнику померлій людині, називається епітафією, нагробком Н трапляються і на стінах храму, наприклад графіті собору Св Софії у Києві Ж Б Кольбер (1663) заснував паризьку Академію напису та лі-

тератури задля вивчення історії Н на королівських спорудах Відомі також Н на берегах книги, в альбомній поезії тощо, які можуть бути панегіриком, епіталамою, мадригалом Н -епіграма використовувався не лише в античній, а й у східній літературі «Пишу на стіні келії Вчителя І» китайського поета Мен Гаожаня (VII—VIII ст), «Напис до картини із зображенням сороки на засніженому даху» Су Дунпо (XIII—XIV ст) Збереглися також Н середньовічних поетів Алкуїна, Ангільберта, Стратона, Теодвульфа, представника культизму Л де Гонгори-і-Арготе («Напис на могилу Доменіко Греко»), Р Бернса («Напис на офіційному папері, котрий наказував поетові “служити, а не думати”», «Напис на банковому білеті»), Ш Бодлера («До портрета Оноре Дом є», «На картину “Тассо в ув'язненні” Ежена Декларуа») тощо До Н зверталася й Леся Українка («Напис в руїні»)

Напівве́рс *(лат versus лінія, риска, рядок вірша)* — частина віршового рядка до цезури чи після неї

Напівпряма́ мо́ва — чужа мова, введена до авторської мови без зазначення її джерела, але з посиланням на мовця, дослівний переказ чужого висловлення із застосуванням сполучника *що* та підрядного речення Такі конструкції поширені в усному спілкуванні, використовуються в літературних текстах для надання викладу невимушеності, відтворення колориту розмовності

Напівтоноване кліше́ — друкарська (комп'ютерна) форма, виготовлена з оригіналу (світлини, акварелі, малюнка тушшю), який, крім чорного та білого кольору має сірі перехідні тони

Наплі́в — у кінематографі — перехід від одного кадру до іншого шляхом поступової заміни одного плану (зображення якого поступово блідне) іншим, яскравішим Використовується здебільшого при відтворенні плину часу, особливо короткого проміжку Відомий також звуковий Н , за якого одні шуми чи мелодії поступаються іншим У літературі цей прийом запровадив О Довженко (кіноповісті)

«Напо́стівство» — див **«На посту́», «На літерату́рном посту́».**

На́прям — творча єдність багатьох представників письменства (мистецтва) певного конкретно-історичного періоду, масштабніша за стильову течію, що мали спільну естетичну програму, близькі стилі, світосприйняття, типологічно подібні твори й систему інтертекстуальних зрізів У межах Н немає одностайності так, романтики «Озерної школи» відрізнялися від єнських романтиків своїм розумінням конкретних завдань художньої творчості, хоча письменники обох угруповань по-своєму розкривали різні грані романтизму Часто спостерігають змагання не лише між відмінними Н , а й у межах одного з них Зокрема, відомі протистояння футуристів та «авангардівців» (динамістів-спіралістів) у річищі спільного для них авангардизму Н вважається головною одиницею умовного членування літературного процесу в його перспективі, органічним складником літературної доби (періоду) Часто значну роль у формуванні Н відіграє національний та соціальний чинник, однак, виникнувши в літературі однієї країни і набувши там вигляду канону (інваріанта), він поширюється на літератури інших країн, викликає зустрічні хвилі, витворює розмаїті варіанти Інколи Н збігається з одним, панівним, стилем (класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм), але може охоплювати кілька стилів, як у бароко, модернізмі, авангардизмі, або поставати їхньою еклектичною сукупністю (маньєризм, постмодернізм) Так, бароко інтегрує такі стильові струмені, як культизм (культуранізм), концептизм (кончетизм), марінізм, метафізична поезія, до модернізму належать неоромантизм, символізм, до авангардизму — кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, поп-арт тощо Деякі стилі на зразок імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму можуть бути притаманними як авангардизму, так і модернізму Н є відкритим утворенням, може збагачуватися за рахунок інших стильових тенденцій, переходу від одного етапу еволюції письменства до іншого Інколи антитетичні Н співіснують (романтизм та реалізм у XIX ст) Їхня поява залежить від логіки творчого процесу, від іманентної сутності стилю, але часто беруться до уваги й позалітературні чинники так, існування «критичного реалізму», «пролетреалізму» чи «соцреалізму» є сумнівним, оскільки ці явища імітують ознаки стилю чи Н , базуючись на позахудожніх, ідеологічних чинниках Зародження Н припадає на постренесансний період (межа XVI—XVII ст), першим з них став класицизм у державах із суворим абсолютизмом (Франція, Росія), визначальною для нього була модель світу, будована на основі логоцентричного картезіанства Поряд із ним існувало бароко, пізніше з'явилися романтизм, реалізм, модернізм тощо Західноєвропейське літературознавство вважає поняття «Н » (як і поняття «течія») схоластичним Так, Р Веллек та О Воррен наголошують на їхній незбіжності в межах літературного процесу англійського письменства та критичної рецепції, наголошують на потребі застосовувати поняття «період» Зокрема, англійські романтики не вживали відповідного терміна їх стилю, запровадженого Т Карлейлем (1831) Тому Н залишається проблемним питанням у літературознавстві Його розглядали М Зеров («Нове українське письменство», 1924), Д Чижевський («Культурно-історичні епохи», 1948), Ніна Калениченко («Українська література кінця XIX — початку XX ст Напрями, течії», 1983), І Безпечний («Теорія літератури», 1984), Д Наливайко («Искусство направления, течения, стили», 1985)

Нарата́бельний *(англ narratable, від лат narrare розповідати, оповідати)* — оповідний, розповідний

Нарата́тор *(англ narratee, франц narrataire, від лат narrare розповідати, оповідати)* — особа (особи) («Імораліст» А Жіда), якій (яким) адресується оповідь (розповідь) наратора Термін запроваджений Дж Прінсом (1971) Апробований у працях Ж Женетта, Ж Жоста, Ф Дюбуа, Я Лінтвельта, С Четмана та ін Йдеться про текстовий конструкт, одну з наративних інстанцій внутрішньотекстового спілкування, що розгортається на спільному дієгетичному (дискурсивний аспект історії) та міметичному рівнях Тому, крім мовця, вводиться комунікативна пара «фокалізатор — імпліцитний читач» Теоретичним підґрунтям Н вважають студії М Бахтіна, зокрема працю «Проблема мовленнєвих жанрів» (1979), у ній наголошувалося на особливому значенні іншого (власне слухача) в художньому просторі, присутність якого позначається на формі літературного твору Натомість західноєвропейські дослідники схиляються до думки, що на-

явність реципієнта як змінної величини (перша чи третя особа, оповідний, розповідний, діалогічний, епістолярний, лірично-експресивний, спонукально-риторичний тип) передусім зумовлена оповідачем (розповідачем) Н може виконувати функцію важливого для твору самостійного персонажа, бути пасивним слухачем (халіф у «Тисяча і одній ночі»), відігравати значну роль у подіях («Блакитний роман» Г Михайличенка) або позбавлятися статусу літературного героя («Роман Ма» Ю Яновського) Такий Н трансформується в експліцитного читача Особливим різновидом внутрішньотекстового реципієнта вважають звернення автора до самого себе, завдяки чому витворюється форма, аналогічна щоденникам, драматичним монологам сповідям, наприклад у збірці «Зів'яле листя» І Франка Спостерігається також Н у нульовому ступені, якому, на думку Дж Прінса, відомі лише денотації і який не поділяє думок автора Проблема визначення наративної інстанції слухача ускладнюється за умови, коли оповідач (розповідач) наділений нульовим ступенем індивідуальності, будучи всевідним, як у класичній прозі XIX ст, чи виражаючи анонімний наративний голос, як у деяких творах В Підмогильного, Е Хемінгуея, Г Джеймса Н відмінний від реального (імпліцитного) читача, який може обирати собі різні розповіді з розмаїтими наративними інстанціями, водночас одна і та сама розповідь (оповідь) здатна охоплювати необмежену кількість цих інстанцій, як в оповіданні «Дорога на Крем'янець» О Кундзіча Так само Н, що втілює приховану аудиторію автора, відрізняється від описаного у тексті прихованого читача, проте таке розмежування не завжди буває продуктивним, як, наприклад, у новелі «Я (Романтика)» М Хвильового

Наратúв *(англ narrative, від лат narrare розповідати, оповідати)* — логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресований іншому (чи кільком) наратору Однак Н не обмежений лише оповіддю (від першої особи), композиційним складником Ідеться про особливе утворення події у тексті як концептуального бачення людини, як найменшої його структурної одиниці, про втілення її в наративних дискурсах на рівні синхронії та відмінність від ненаративних елементів (опис, аргументація, коментар тощо) Відзначають також структурування об'єкта Н, тобто персонажа, та внутрішньотекстових розповідних інстанцій імпліцитний та експліцитний наратор, наратор, автор (реципієнт) Осмисленню цієї проблеми сприяли літературознавчі дослідження («На межі дискурсу» Б Геррнстейн-Сміта, «Форми життя Характер та уявлення у романі» М Прайса, «Читання задля сюжета Мета і сенс у наративі» П Брукса, «Наратологія як аналітика оповідного дискурсу ("Архієрей" А П Чехова)» В Тюпи, «Мови слов'янської культури», «Наратологія» В Шміта та ін), які, використовуючи здобутки сучасної лінгвістики, трактують письменство як своєрідний спосіб формування моделей експериментального освоєння світу П Рікер («Час і оповідання», 1983—85) доводить залежність історичного часу від Н Представники соціологічного конструктивізму (збірник «Наративна психологія Оповідна природа людської поведінки» за редакцією Т Г Сарбіна, 1986) розглядають принципи самоорганізації свідомості людини та специфіки її особистісного самопокладання за законами художнього тексту Дж Брунер («Актуальні свідомості, вірогідні світи», 1986) вважає, що, на відміну від прагматичного (наукового) модусу, зорієнтованого на загальнолюдський досвід, наративні розуміння, спираючись на індивідуальний досвід, заглиблені у життєвий контекст, здатні у формі оповіді (розповіді) відтворити історію (дієгезис), подати універсальну характеристику культури Г Вайт («Тропіки дискурсу», 1978) зауважує, що реципієнт не має бажання розглядати історичні оповіді (розповіді) як словесну вигадку, тобто іманентну ознаку твору, сприймає їх як втілені у сюжет аналоги дійсності Американські психологи Б Слугоський, Дж Гінзбург, використовуючи концепції еко-психолога Е Еріксона, автора концепції «психосоціальної ідентичності» як суб'єктивно пережитого «почуття ненастанної самтожності», запропонували власний варіант «парадокса персональної ідентичності — того факту, коли щомиті ми постаємо однією і тією ж особою і водночас відмінною від тієї, якою щойно були» Кожному індивіду притаманне чуття «власної цілісності», зумовлене актом «самооповіді», в якому вбачають «соціальну сконструйовану» художню фікцію К Меррей, застосовуючи класифікацію оповідних структур за Н Фраєм, розмежовує їх на комедію, романс, трагедію, іронію тощо Комедія сприймається за перемогу молодості над старістю і смертю, конфлікт у ній пов'язаний із притлумленням персонажа нормативами спільноти, розв'язання суперечності набуває форми ризику або свята, що мимоволі усувають всілякі перешкоди, виявляють його особистісну ідентичність Романс наділений пасеїстичним пафосом, пошануванням минулого, зосереджений на змалюванні боротьби добра і зла, на випробуванні характеру У трагедії герой приречений на поразку від лиходійства, репрезентованого суспільством В іронії, що об'єднує ці жанри, ні окремі особи, ні громадський лад не є морально досконалими Приділяючи увагу комедії та романсу, К Меррей аналізує також біографічний сюжет становлення особистості, власне епічну наративну структуру, що не так відтворює дійсність, як конструює справедливу модель світу за високими етичними критеріями Вона видається культурним «осадом» розвитку цивілізації, постає у вигляді мислительних формул, застосовуваних для опису поведінкової адаптації людини до певної спільноти західноєвропейського зразка Отже, сюжетно-оповідна форма Н відтворює процес опосередкування між соціальною системою та індивідуальною практикою, соціальна ідентичність встановлюється внаслідок застосування романсної структури випробування, персональна переживається у карнавальній атмосфері комедії За спостереженням Р Барта, процесуальність оповіді розгортається «задля власне оповіді, а не прямого впливу на довкілля» Фраза «*Ти знаєш, що ти людина*» (В Симоненко) не є Н, бо не виражає сподіваної події (історії), залишається власне текстом Натомість Н може бути вислів на зразок «*Коливалося флейтами / Там, де сонце зайшло*» (П Тичина), оскільки в ньому розкривається певна історія (рефлексія над минулим) як свідчення неординарної події, особливої форми існу-

вання людини В Лабов, Дж Прінс, Ш Ріммон-Кенан вважають, що Н, на відміну від простого опису, мусить мати в оповіді (розповіді) найменше дві справжні чи фіктивні події, жодна з яких не передбачає іншої, розкривати тему і бути цілісним Існують різні форми вираження Н усне, письмове мовлення, знакова мова, рухомі й нерухомі зображення, жести, музика, їх комбінація Н може бути зв'язним, послідовним, хронологічним, фабульним або непослідовним, незв'язним, нехронологічним, нефабульним, набувати різних жанрових форм, як-от новела, оповідання, повість, роман, біографія, літературний портрет, міф, казка, легенда, балада, репортаж тощо Його текст вважається самодостатнім, застосовується у традиційних та нетрадиційних наративних структурах дев'яти типів, визначених Вікторією Сірук на прикладі малої прози 80-х XX ст У першому розгортання оповіді (розповіді) відбувається задля історії з початком і завершенням, як в оповіданнях із закритими лінійними структурами «Провінційна історія» В Даниленка, «Ірка» О Ульяненка, «Схрон», «Мурашка» Б Жолдака У другому трапляються оповідні (розповідні) тексти з відкритими подієвими рівнями, де наратор перебуває у теперішньому часі, що сприймається як тривалий незавершений момент тут-і-тепер «Глибокий колодязь» Алли Тютюнник, «Телеграма» Ю Винничука, «Телеграма» В Габора тощо Для третього типу новели характерна психологізація, коли текст організовують не події, а мінімальні оповідні (розповідні) одиниці (деталь, група речень, фрагменти), наприклад «Йола» Ю Гудзя У четвертому в історії з виразним початком та фіналом можуть застосовуватися нелінійні структури, маніпуляції з художнім часом та простором, фабульні деформації, як у «Душі ріки» О Даниленка У структурах п'ятого типу відкритим творам притаманні різноспрямованість сюжету й фабули, нонфінальність, повна відмова від лінійного тексту, наприклад «Колесо вперед, колесо назад» В Мулика Шостий тип об'єднує тексти, які через дискурс акторів, фрази у вигляді абруптивного діалогу стосуються минулих подій, проте оформлюються на дискурсивному рівні у децентрованому просторі («У неділю рано» В Портяка) Сьомий тип структури є квазіісторією з буттєвою переванністю Я, що постає у новелах «Одного разу Вавилонська вежа », «Інші», «Хам, син Ноя» Галини Пагутяк У восьмий тип виокремлені наративні структури, позбавлені події, псевдоісторії у формі есе, зокрема «Horror Vacu» В Медведя, «Людина на крижині» К Москальця тощо Дев'ятий тип стосується розташування оповідних елементів у фрагментарній нонселективній конструкції, даючи читачеві змогу виявити смислові зв'язки в парцельованому тексті, прихованому за «маскою автора», зразком яких є «Новели» В Медведя, «Душі метелика», «Підманули Галю» Галини Пагутяк Стаючи структурою, Н, за твердженням В Лабова, є комплікативною акцією при повній фінальності, містить найменше шість складників абстракт, орієнтацію, власне комплікативну акцію, евалюцію, результат (наслідкову розв'язку) коду За дворівневою структуралістською моделлю, він розмежовується на дискурс та оповідь (розповідь), розгортається у часовій послідовності, де відношення між ситуаціями та подіями можуть бути причиново-наслідковими В іманентному Н, на противагу простому розповіданню, не спостерігається випадкових послідовностей зміни стану, кожен із них передбачений попереднім, частково повторює його і зумовлює наступний Структуру Н зазвичай розглядали за арістотелівською традицією, в ній виявили початок, середину та кінець, фабульне і безфабульне розгортання сюжету В Пропп доповнив її поняттям «функція», аналізуючи чарівну казку, що складалася з однієї чи кількох подій в межах фабули, трактував її героїв з позиції фундаментальних ролей, які вони опановували На думку А Ж Греймаса та його послідовників, канонічний Н є низкою зумовлених намірами послідовних подій, що відповідають суб'єкт-об'єктним зв'язкам Суб'єкт після наративного контракту (маніпуляції) з відправником набуває необхідної компетенції, прагне оволодіти об'єктом, вирушає на його пошук, зазнаючи розмаїтих випробувань (перформації), врешті-решт виконує або не виконує замовлення, відтак дістає винагороду або покарання (санкцію) Йдеться про контекстуально пов'язаний обмін інформацією між двома сторонами, ініційований однією з них, тому оповідь (розповідь) може мати різну цінність залежно від того, хто її артикулює, як у повісті «Огні горять» М Яцківа Аналогічні події можуть розгортатись у Н з різними дискурсами або в межах одного дискурсу з відповідною подієвою хронологією, фокалізацією, частотою і дистанцією на той же тип наратора й нарататора у тексті, де перший вказує другому, що оповідь слід сприймати не тільки як продукт, а й як процес, не тільки як об'єкт, а й як акт, реалізований за певної ситуації на підставі визначених чинників і функцій, наприклад інформування, відвернення уваги, розважання, переконування тощо Центральним у внесенні фабули в оповідь (розповідь) вважається фінал історії, тому нарататор відіграє роль носія знання про композиційну розв'язку, може виконувати функцію оповідача, на відміну від літературного героя, який, перебуваючи у вирі колізій, здебільшого не здатний передбачити їх наслідки Так, Р Інгарден вважає завершення оповіді чинником, від якого залежить семантична значущість звичайної хронологічної послідовності подій Лише знання фіналу, на його думку, забезпечує впорядкування хаосу на рівні фабули, зведення всіх сюжетних ліній до одного смислового «фокуса» Отже, минуле неминуче стикається зі своїм майбутнім Н зорієнтований на зацікавленість аудиторії, тому в ньому використані прийоми одивнення, ретардації, інтриги, натяку тощо У ньому є одна чи кілька функцій, передано одну чи кілька подій, представлено певний різновид знання, що не відтворює дійсність буквально, але формує картини можливого, інтерпретує суттєві частини цілісного тексту, синтезує індивіда та спільноту, декодує час Спираючись на тенденції розширення та поглиблення оповідних структур, Оксана Капленко («Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років XX століття», 2005) оперує поняттями «показ — розповідь» і «голос», віднаходить в українській експериментальній прозі 20-х XX ст лінгвістичний (вербальна та невербальна групи), онтологічний (поєднання макросвіту і мікросвіту для розкриття мовної картини світу, знаходження шляхів до мовного знання) та культурологічний базові аспекти У просторі постмодернізму робиться спроба виходу за межі художньої літератури та розуміння твору як по-

середника між автором і читачем, здійснюється переорієнтація на аналіз оповідної структури, віднаходження вірогідних оповідей (розповідей), розуміння будь-якого нелітературного дискурсу як відповідного літературному, що дає підстави вкладати у поняття «Н.» інтердисциплінарне значення. Нині Й. Брокмейєр, Р. Харрі вбачають у ньому фундаментальну психологічну, лінгвістичну, культурологічну, філософську основу людських спроб порозумітися з довкіллям, шлях до створення якомога повнішої наратологічної моделі. Постмодернізм нетрадиційні нелінійні наративні утворення протиставляє замкнутому на собі твору як феномену класичної традиції, на противагу якому запроваджується поняття «текст», де означуване безмежно відкладається на майбутнє, кожен нині наявний «елемент» постає на «кону сьогодення» і водночас співвідноситься з чимось іншим, відмінним від себе, містить у собі «відлуння, породжене звучанням минулого» (Ж. Дерріда). Наративна процедура «формує дійсність», акцентує на її відносності, тобто відкидає претензії на адекватність розповідання. Йдеться про «радикальну відмову від реалізму в різних його інтерпретаціях», що обмежують свободу висловлень на плюралістичній основі, тому текст щоразу можна оповісти по-іншому. При цьому автор («смерть автора») усувається на користь абсолютизованого постмодерністами читача.

Нарати́в від дру́гої осо́би *(англ. second-person narrative, від лат. narrare розповідати, оповідати)* — нарататор, протагоніст у розповіді, який набуває форми займенника другої особи, але Ти може означати Я наратора: *«ти поет/ ти літаєш/ навіть нині»* (В. Герасим'юк).

Нарати́в дру́гого рі́вня *(англ. second-degree narrative, від лат. narrare розповідати, оповідати)* — див. **Метадієгети́чний нарати́в.**

Нарати́в кута́ зо́ру *(англ. point-of-view narrative, від лат. narrare розповідати, оповідати)* — оповідь із внутрішнього погляду. Див. **Фокаліза́ція.**

Наративіза́ція *(англ. narrative оповідь, розповідь)* — процес розгортання певної події (історії), розповідання, внаслідок чого виникає наратив.

Нарати́віка *(англ. narrativics, від лат. narrare розповідати, оповідати)* — синонім наратології. Термін Й. Іве, не підтриманий структуралістами. Н. схильна розвивати моделі або граматики для тлумачення структури наративу, проте використовує їх для дослідження окремих оповідей наратологія.

Нарати́вна грама́тика *(англ. narrative grammar, від лат. narrare розповідати, оповідати і грец. grammatikē, з gramma літера, написання)* — єдність різних тверджень і формул оповіді (розповіді), пов'язаних упорядкованою сукупністю правил. Наратологи Й. Брокмейєр, Р. Харрі, обґрунтовуючи потребу запровадження цього поняття, посилаються на теорію Л. Вітгенштайна, вважають, що воно відображає форми життя, які «найкраще можна збагнути в межах концепції структури як змінних зразків діяльності та впорядкування». Найпоширеніша Н. г., яку обґрунтували прибічники когнітивної психології та штучного інтелекту, розрахована на виявлення наративних компонентів, опису їх взаємозв'язків, що сприяє висвітленню впливів змінних складників структури і змісту на сприймання тексту. На структуралістських та текстуально-лінгвістичних теренах запроваджені також різновиди Н. г., спрямовані на уточнення синтаксису й семантики фабули, мікроструктурних елементів наративу, компонентів оповіді (розповіді) та дискурсу. Вони зорієнтовані на завершеність при поясненні всіх сегментів наративу, експліцитність (мінімальне застосування інтерпретації при висвітленні утворення та розуміння наративів на підставі відповідних правил), емпіричну правдоподібність. Н. г. складається з правил перепису макро-, мікроструктур, семантичного компонента, який пояснює їх, правил трансформації, прагматичного компонента, що уточнює когнітивні й комунікативні чинники, які позначаються на сприйманні, визнаних правил та компонентів, а також компонента вираження, завдяки якому здійснюється переклад інформації, забезпеченої іншими складниками, у нове річище.

Нарати́вна інста́нція *(англ. narrative instance, від лат. narrare розповідаю, оповідати і instantia безпосередня близькість)* — акт розповіді (оповіді) про певну низку ситуацій та подій, часо-просторовий контекст, в якому наявний наратор як різновид внутрішньотекстової комунікації. Оповідач може бути один («Тигролови» І. Багряного) або кілька («Вертеп» А. Любченка). При цьому наявні також імпліцитний та експліцитний нарататор, автор, читач. Інстанція наратора поширюється в діапазоні від комунікації і до спілкування із безпосереднім співрозмовником — нарататором чи реципієнтом, створює інтригу на мовленнєвому рівні, іноді призводить до дезорганізації тексту, перешкоджаючи його фабульному розгортанню. Інколи оповідач (розповідач) звертається до персонажа, відмежовується або наближається до нього, викликаючи враження достеменності зображуваного, як у новелі «Додому і назад» М. Рябчука. Трапляються випадки, коли наратор вживає ненормативну лексику, суржик («Рундук» Б. Жолдака). Нетотожний реальному автору імпліцитний та експліцитний автор дозволяє собі втручатися в текст, коментувати його, апелюючи до ерудиції читача, як в оповіданні «Місто термітів» В. Єшкілєва.

Нарати́вна компете́нція *(англ. narrative competence, від лат. narrare розповідати, оповідати і competentia, з competere досягати, відповідати, прагнути)* — реалізація наративної програми наративного і тематичного знання, наративного знання-дії. Термін А. Ж. Греймаса. Н. к. притаманна оповідям (розповідям) полемічної спрямованості, не забезпечує взаємонакладання двох паралельних програм опонентів, кожна з яких має прагматичний і пізнавальний виміри. Прагматичний характеризує залежність від іманентного закритого, покладеного в основу оповіді (розповіді) універсуму із циркуляцією постійних цінностей, а пізнавальному притаманний іманентний, але трансцендентний універсум з одним переходом (трансфером) об'єкта між двома суб'єктами — учасниками спілкування, розрахованого на спільне користування ним. За звичайного переходу відбувається низка дій, котрі містять все, що зазначено у 31 наративній функції, описаній В. Проппом. Вони схильні поєднуватися в оповідні (розповідні) синтагми однієї наративної програми та в парадигматичні одиниці випробування і дарування (віддаровування), кожна з яких пояснена в аспекті здійснення та віртуалізації. При цьому виникає специфічний пізнавальний вимір наративної програми на основі пізна-

вальних просторів і пов'язаних із ними пізнавальних дій і Н к мовця та слухача Між ними формується спільне знання про події (глобальний пізнавальний простір), натомість наративному актанту (наратор і наратитор) відводиться лише частковий пізнавальний простір, що може змінюватися під час пізнавальної дії Концепція А Ж Греймаса стимулювала розвиток наратології

Нарати́вна ситуа́ція *(англ. narrative situation, від лат narrare розповідати, оповідати і situs становище)* — тип посередника, завдяки якому розгортається певна оповідь (розповідь) Термін Ф -К Штанцеля Він визначив різновиди Н с , спади у наративах з використанням категорій особи, модусу, перспективи У межах тексту Ф -К Штанцель прагнув встановити статус гетеродієгетичного чи гомодієгетичного наратора Якщо йшлося про панорамні ситуації, слід було з'ясувати, відбуваються вони завдяки явному наратору чи персонажу-рефлектору Ф -К Штанцель виокремив три фундаментальні Н с авторську розповідну ситуацію, в якій переважає зовнішня перспектива, фігуральну (персональну), коли домінує спосіб відображення, та першоособову (Я-оповідна ситуація) з акцентами гомодієгетичного наративу Сучасна класифікація Н с , на переконання Ж Женнета, визначається стосовно особи (гомодієгетичний та гетеродієгетичний оповідач), фокалізації і наративного екстрадієгетичного та інтрадієгетичного рівня Дослідник виокремив дванадцять Н с , наголосив, що їх може бути більше, якщо брати до уваги «дистанцію» або часове відношення нарації

Нарати́вна страте́гія *(англ narrative strategy, від лат narrare розповідати, оповідати і грец stratēgia, зі stratos військо і ago веду)* — сукупність оповідних (розповідних) процедур чи засобів, що використовуються задля досягнення очікуваної мети при репрезентації наративу

Нарати́вна схе́ма *(англ narrative scheme, від narrare розповідати, оповідати і грец schēma вид, форма)* — загальна конструкція тексту, за допомогою якої формується наратив, встановлюється наративний контракт між відправником і суб'єктом для впорядкування порушеного ладу речей Адресат, тобто суб'єкт із його бажаннями, обов'язками, знаннями, кваліфікується на рівні його компетенції, мусить пройти випробування, щоб виконати свою частину контракту (перформація) і отримати винагороду (або покарання) від відправника

Нарати́вна типоло́гія *(англ narrative typology, від narrare розповідати, оповідати, грец typos відбиток, зразок, форма, logos слово, вчення)* — загальна систематизація, класифікація наративів за спільними ознаками Її основи заклав англійський літературознавець П Лаббок (1921) на підставі вивчення творчості Л Толстого, Г Флобера, В Теккерея, Ч Діккенса, Дж Мередіта, О де Бальзака Досліджуючи обмежену кількість розповідних форм із необмеженими можливостями комбінувань, він, виходячи з дихотомії показу та розповіді, визначив два антитетичні способи представлення історії сцену (наприклад, поява Ш Бодлера в руанському коледжі у романі «Мадам Боварі» Г Флобера) та панораму, де присутній всевідний письменник («Війна і мир» Л Толстого) П Лаббок приділив увагу й показу, сцені, особливостям об'єктивістського безоцінного зображення Він також відзначив голос поцінування, котрий може належати як автору, так і персонажу, вказав на опозицію між картинним (мальовничий опис балу у Воб'єсарі) і драматичним (освідчення закоханого Родольфа Еммі Боварі) способами оповіді (розповіді) П Лаббок визначив чотири наративні форми панорамний показ (широкоформатні романні події, як у романах «Війна і мир» Л Толстого, «Ярмарок честолюбства» В Теккерея, де головним є всевідний письменник у третій особі), драматична оповідь (ступінь залучення в романну дію невсевідного оповідача, зазвичай у першій особі, схильного до індивідуалізованої інтерпретації подій, зразком чого вважають роман «Девід Копперфілд» Ч Діккенса), драматизована свідомість (безпосереднє зображення психічного життя персонажів, які розкриваються ніби без втручання автора — «Посли» Г Джеймса), чиста драма (притаманна театралізованим виставам оповідь у вигляді сцен, де перспектива читача обмежена зовнішнім описом дійових осіб, діалогів, монологів тощо, — «Незручний вік» Г Джеймса) Погляди П Лаббока спонукали до розвитку «нової критики» За основу їх узяв американський дослідник Н Фрідман, запропонувавши власну систему різновидів наративу, розмежованого на суб'єктивне оповідання (наратор у першій особі) та об'єктивний показ («безособовий» розповідач у третій особі) У його класифікації налічувалося вісім наративних форм редакторське всевідання (автор у ролі видавця-редактора — «Історія Тома Джонса, найди» Г Філдінга), нейтральне всевідання (відсутність прямого втручання автора — «Контрапункт» О Хакслі, «Тесс із роду д'Обервіллів» Т Гарді), «Я як свідок» (анонімний периферійний персонаж з обмеженим знанням у середині історії, як-от Марлоу з роману «Лорд Джим» Дж Конрада), «Я як протагоніст» (головний персонаж із власним поглядом — «Чужий» А Камю), різне часткове всезнання (усунення «видимого» наратора — «До маяка» Вірджинії Вулф), часткове всезнання (сприймання романного світу через часткове знання персонажів чи одного персонажа — «Портрет художника замолоду» Дж Джойса), драматичний модус (драматизація психічного стану персонажа, застосування внутрішнього монологу, потоку свідомості — «Незручний вік» Г Джеймса), камера (повне усунення автора, як у романі «Прощання з Берліном» К Ішервуда, в якому головний герой зізнається «Я — камера, з відкритим обтюратором, що реєструє буквально все, пасивно, без роздумів») Проте в розумінні Н т науковці неодностайні Ф Ван Россум-Гійон зауважив, що англомовні та німецькі літературознавці вважають оповідь об'єктивною, коли оповідач (розповідач) уникає аукторіального втручання в наративні структури, натомість для французьких такі випадки є суб'єктивними У 70-ті XX ст Е Лайбфрід застосував такі наративні категорії, як розгалужена на зовнішню і внутрішню розповідна (оповідна) перспектива та граматична форма, засвідчена оповіддю від першої або третьої особи Найбільшим досягненням він вважав «позицію олімпійця», коли письменник у третій особі розповідає історії, де він відсутній як персонаж В Фюгер запропонував детальну дванадцятичленну Н т , додавши до відомих класифікацій глибину оповідної (розповідної) перспективи, за допомогою якої визначається рівень сприйняття наратором наративної ситуації, що є центром орієнтації для чита-

ча Згодом він наблизив свою схему до класифікації Е Лайбфріда, визначивши чотири типи з відповідними різновидами в кожному ауктор іальний (ситуативний, гадальний, відмінний у кожному випадку, коли автор втрачає ознаку всевідання — твори В Теккерея), нейтральний (залежність від зовнішнього оповідача-«олімпійця», спостерігача, гіпотетичного оповідача, як у «новому романі» або у прозі Е Хемінгуея), Я-оригінальний (ретроспективний, симультанний, загадковий оповідач — «Непойменовуване» С Беккета), персональний, або персонажний (застосування внутрішнього оповідача і третьої особи, присутність переважно у фантастичних жанрах спектрального типу «автора-перцептора», наділеного «вищим знанням», медіум-центральний тип, коли «автор-перцептор» переносить оповідь на медіума, посередника, та медіум-периферійний, коли «автор-перцептор» помічає інших, йому маловідомих, персонажів) Четверту категорію французькі дослідники називають а́ктором Ф -К Штанцель обстоює такі наративні поняття особа, внутрішня та зовнішня перспектива, модус, що спирається на традиційну антитетичність оповіді (розповіді) та показу Я Лінтвельд, враховуючи входження читача до романного світу, узагальнював різні Н т на підставі виявлення наративного осереддя чи в оповідачеві (розповідачеві), чи в акторі, тому обґрунтував відповідно форми гетеродієгетичної та гомодієгетичної оповіді (розповіді), окреслив три типи наративів (акторіальний, аукторіальний, нейтральний), з яких усі три присутні в першій формі, а перші дві — у другій Крім того, використавши концепцію Б Успенського, він вибудував своє бачення класифікації у перспективно-психологічному (фокалізація), часовому, просторовому та словесному (вербальному) аспектах Проблемі Н т присвячена монографія «Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового» (2003) Марти Руденко, яка розглянула принципи авторської і персонажної розповіді першого та другого рівня, тобто позиції гетеродієгетичного наратора і нарататора в екстрадієгетичній та інтрадієгетичній ситуаціях

Нарати́вна траєкто́рія *(англ narrative trajectory, від лат narrare розповідати, оповідати і trajectorius той, що стосується переміщення)* — сукупність логічно пов'язаних наративних програм, яка залучає актанта, оскільки кожен її складник стосується актантної ролі У Н т адресант (відправник) виявляє свою компетенцію упродовж різних осей бажання, знання, зобов язань, реалізованих у сюжетних лініях, загальній композиції твору

Нарати́вне закі́нчення *(англ narrative closure, від лат narrare розповідати, оповідати)* — завершення оповіді, що збігається із розв'язкою, засвідчує її фінал, композиційну єдність Іноді Н з виражене епілогом Проте трапляються тексти без виразного Н з , як-от «Доктор Серафікус» В Домонтовича

Нарати́вне повідо́млення *(англ narrative report, від лат narrare розповідати, оповідати)* — повідомлення наратора його власними словами про висловлення (думки) персонажа

Нарати́вне ре́чення *(англ narrative sentence, від лат narrare розповідати, оповідати)* — речення, що охоплює щонайменше дві відмінні у часі ситуації (події), але описує ту, що відбулася раніше, вважається важливим доцільним знаком зумовлення наративу

Нарати́вне тве́рдження *(англ narrative statement, від лат narrare розповідати, оповідати)* — найпростіший складник дискурсу, незалежний від певного контексту розповідання, сукупність Н т може формувати розповідь Відомі два різновиди Н т процесуальний (його представляють дієслова *робити, траплятися*) і статичний (дієслово *є*) Див **Акт, Подія.**

Нарати́вний ана́ліз *(англ narrative розповідь, оповідання про щось і грец analysis розкладання)* — різновид аналізу якісної інформації, отриманої шляхом неформалізованого інтерв'ю задля вироблення «формули», спільної для біографії та поведінки індивіда у певній ситуації, типовій для відповідних соціальних груп У Н а власне наративні (оповідь чи розповідь про події) і ненаративні (аргументи, оцінки тощо) чинники мають різне значення Власне наративні структури сприймають як ситуативно самостійні для самтожності наратора Н а розпочинається із формального аналізу тексту, з якого усуваються всі ненаративні елементи У ньому виявляють змістові структурні сегменти, у яких ідеться про важливі етапи (колізії, драматичні повороти долі тощо) життєпису, здійснюють аналітичне абстрагування, за якого наслідки структурного опису відмежовують від специфіки конкретних етапів, виявляють домінанти біографії, аналізують наявні знання, залучаючи до них викремлені в оповіді ненаративні елементи з урахуванням їх функціональних орієнтацій, виправдань, витіснень тощо, виконують порівняльний аналіз із використанням настанов мінімального (збіг, схожість) і максимального (гранично абстрактна, суто формальна відмінність) контрасту Ці прийоми дають змогу з'ясувати базові характеристики біографічних процесів (біографічний проект, біографічна траєкторія, трансформація біографічної траєкторії, біографічний потенціал тощо), як у повісті «Тигролови» чи романі «Сад Гетсиманський» І Багряного Завершується Н а побудовою теоретичної моделі, що виражає найхарактерніші ознаки типових біографічних процесів Таку модель іноді використовують літературознавці при написанні літературних портретів, порівнянні творчості представників певного угруповання тощо

Нарати́вний код *(англ narrative code, від лат narrare розповідати, оповідати, франц code, з лат codex список постанов, збірник)* — система норм, правил, обмежень, на підставі яких означується оповідь Н к не є монолітним, має тенденцію до варіативності, поєднання різних кодів, підкодів (герменевтичний, проаіретичний, символічний, культурний тощо)

Нарати́вний контра́кт (*англ narrative contract, від лат narrare розповідати, оповідати і contractus угода*) — порозуміння між наратором і нарататором, між відправником (адресантом) і суб'єктом (адресатом), що закладає підвалини існування оповіді (розповіді), впливає на форму її вираження Класичним зразком Н к вважають збірник казок «Тисяча і одна ніч», у якому кожна розповідь Шехерезади розрахована на те, аби вибороти собі ще один день життя

Нарати́вний ме́діум *(англ narrative medium, від лат narrare розповідати, оповідати і medium щось середнє, проміжне)* — субстанція вираження оповіді, за допомогою якої реалізується наратив У графічно оформленій розповіді середовищем Н м постає письмо, в усному — мовлення

Нарати́вний реченнє́вий компоне́нт *(англ narrative clause, від лат narrare розповідати, оповідати і componens, componentis той, що складає)* — синтаксичний компонент, зміщення якого у часовій перспективі зумовлює зміни смислового тлумачення початкової розповідної послідовності Він, замкнутий у певній позиції та наративній послідовності, на відміну від вільних чи обмежених реченнєвих компонентів, витворює основу наративу

Нарати́вний світ *(англ narrative world, від лат narrare розповідати, оповідати)* — сукупність засвідчених мотивів у певній оповіді (розповіді) чи в її частині, що набули статусу очевидних фактів Розмежовують реальний Н с , що формує дійсність для індивіда в наративі, і можливий (відносний), який постає як процес світотворення цього індивіда, його уявлення, вірування, переживання, передбачення

Нарати́вний тере́н *(англ narrative domain, від лат narrare розповідати, оповідати)* — сукупність рухів, притаманних персонажу З погляду семантики, Н т регулюється відповідною кількістю нормативів, встановлює рівень знання літературного героя, його пріоритети, шкалу оцінок певної ситуації Сукупність максим і правил мусить бути ідентичним Н т , онтологічно й епістемологічно однорідним, в іншому разі він виявиться фрагментаризованим або ціннісно гетерогенним

Нарати́вні ти́пи *(англ narrative розповідь, оповідання про щось, грец typos відбиток, зразок, форма)* — акторіальний, аукторіальний та нейтральний типи в межах компетенції наратології Вікторія Сірук пропонує свій варіант Н т Див **Нарати́в.**

Нарати́вність *(англ narrativity, від лат narrare розповідати, оповідати)* — ознака оповідного (розповідного) тексту, його подієвості, що сприяє аналізу текстів не лише з опосередкованою наративною інстанцією (роман, повість, оповідання, новела, байка тощо), а й з опосередкованою історією (вистава чи кінострічка), проявленою навіть невербально балет, хореографія, скульптура, малярство, пантоміма, мальовничий краєвид, стан сну, гіпнозу, екстазу тощо Тому нині проблема Н викликає науковий інтерес не лише літературознавців, а й музикознавців та кінознавців, а також психологів (Н Стайн, К Гленн), набуває інтердисциплінарного значення Вона виявляє сукупність формальних і контекстуальних, інтертекстуальних, екстратекстуальних, інтратекстуальних властивостей, які характеризують їх та відмежовують від не-наративу Міра оповідності (розповідності) частково залежить від настанови, з якою вона задовольняє очікування адресата, фіксує орієнтовані у часі наміри прочитування тексту у перспективі (від початку до кінця) і в ретроспективі (навпаки), конфлікти, складається з фрагментарних специфічних ситуацій та подій, їх значущості для людини

Наратизо́ваний ди́скурс *(англ narratized discourse, від лат narrare розповідати, оповідати і discursus міркування)* — тип дискурсу, що містить висловлення (думки) персонажа у словах, що належать наратору Дискурс про вимовлені слова виявляється насправді відповідником дискурсу не про слова Поряд із прямим і транспортованим (непрямим) дискурсом Н д , на переконання Ж Женнета, вважається одним із трьох способів реалізації висловлень персонажа

Нарато́ваний моноло́г *(англ narrated monologue, від лат narrare розповідаю, оповідаю, грец monos один, logos слово, вчення)* — вільний непрямий дискурс у контексті наративу, вираженого третьою особою, здійснюється, на відміну від психонарації, словами, що розпізнаються як притаманні персонажам певного твору

Нарато́ло́гія *(англ narratology, франц narratologie, від лат narrare розповідати, оповідати і грец logos слово, вчення)* — теорія наративу, покликана досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей (розповідей), моделювання фабул, визначення відповідних типологічних рядів Термін запропонував Ц Тодоров Формуванню Н як наукової дисципліни сприяли дослідження французьких семіологів (К Бремона, А Ж Греймаса) наприкінці 60-х XX ст Вони критично переглянули структуралістську модель світосприйняття і розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу мистецтва, а також основних концепцій теорії оповіді початку XX ст , зокрема формальної школи (В Шкловський, Б Ейхенбаум, В Пропп), принципу діалогічності М Бахтіна, теорії «нової критики», неоарістотелівської теорії (Чиказька школа Р Грейн, У Бут), теорії психоаналізу (З Фройд, К Берк, Ж Лакан), герменевтики та феноменології (П Рікер, Р Інгарден, Ж Пуле), структури міфу К Леві-Стросса, англо-американської типології техніки розповіді (П Лаббок, Н Фрідман та ін), німецької комбінаторної теорії (З Лайбфрід, В Фюгер, Ф -К Штанцель, В Кайзер), теорії читацького сприйняття (В Айзер, Х Яусс), дослідження структуралістів Л Долежела (Чехія), К Бартошинського (Польща), Ю Лотмана та Б Успенського (Росія) Н за спостереженням І Ільїна («Постмодернізм словник термінів», 2001), вважається межовою дисципліною між структуралізмом, що вважає художній твір автономним явищем, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача Він розглядає її як «трансформовану форму структуралізму», окреслює основні притаманні їй положення комунікативне розуміння природи письменства («відправник інформації — комунікат — отримувач повідомлення», тобто «автор — текст — читач»), знаковий характер комуніката і система застосування знаків щодо літературної дійсності Н трактують як спробу створити універсальну модель подієвих рядів у фольклорі та письменстві При цьому усвідомлюється зміщення наративу з жанру оповідання, повісті, роману як посередника між автором та читачем на висвітлення структури власне оповіді (розповіді) А Ж Греймас висловлював міркування про змістовність сюжету, що розгортається від зав'язки до розв'язки, подієві ряди якого мають «всі ознаки людської діяльності», підтверджують «одночасне утвердження непорушності» тексту, сприяють медіації оповіді, надаючи світові «особистісного та подієвого виміру» Універсальна модель сюжету по-різному реалізується, зокрема, у новелі та в байці Н також усуває крайнощі щодо висвітлення розуміння специфіки письменства, при виробленні уявлень про художньо-комунікативну діяльність як процес, що відбувається на кількох наративних рівнях, з увагою до проблем дискурсу, теоретичних обґрунтувань різних оповідних (розповідних) інстанцій Комунікатив-

на природа літератури, а також кінематографа, малярства, потребує наявності мережі спілкування (автор і отримувач повідомлення, канали транслювання художньої інформації), знакових особливостей повідомлення (комуніканта), зумовленості застосування знаків, співвіднесених із позалітературним довкіллям і традицією мистецтва Метою Н є з'ясування часо-просторового осередку формування фабули (*що*) та виявлення її відмінностей від інших знакових систем Наратологи також переконані, що художній твір передбачає сюжет (*як*), тому в ньому означено формальну структуру оповіді, що розкриває спосіб подання і розподілу оповідних подій, власне хронологічного й ахронологічного викладу фактів, ситуацій, виявлення їх послідовності, детермінованості У Н йдеться і про способи подавання цієї формальної структури в межах прямого чи опосередкованого діалогу письменника й читача До вужчого кола проблем, які досліджує Н, минаючи рівень розповіді, належать можливість відношень між нею та наративним текстом (наратування), висвітлення аспектів часу, способу, голосу Більшість науковців (Р Барт, Ж Женнет, В Шміт, Л Долежел, Дж Прінс, Я Лінтвельт, С Четман, М Баль та ін) виявили та обґрунтували ієрархію оповідних інстанцій і рівнів, витлумачили своєрідність відношень між оповіддю (розповіддю), оповіданням та історією Предметом наукового осмислення вони обрали взаємодію безпосередньо не реалізованих у тексті, «понадтекстових» оповідних інстанцій на макрорівні художнього тексту загалом конкретний автор — конкретний читач, абстрактний автор — абстрактний читач, фокалізатор — імпліцитний читач У межах цього напряму сформувалися альтернативні пошуки аналізу дискурсу, представниками яких були пізній Р Барт, Юлія Крістева, М-Л Пратт, М Ріффатерр, Ж Курте, Л Делленбах та ін Вони зосередили увагу на мікрорівні окремих наочно зафіксованих у тексті дискурсів, що дає змогу уточнити стан наратора, нарататора, актора, тобто комунікативне поле формується на дискурсах, сформульованих наратором чи персонажами-акторами, яких він цитує, на підставі чого утворюється оповідь (розповідь) як частина романного світу, що має в основі історію (дієгезис) Дискурсивний аналіз стосується кола питань про рефлективність та інтертекстуальність художнього тексту Нині компетенція Н значно розширена, що зумовлене перенесенням функцій наративу з літературних теренів на несловесні Проблеми Н ґрунтовно вивчають сучасні польські (М Ясінська, Я Славінський, М Індик, К Бартошинський та ін) та російські (В Шміт, В Тюпа, Н Тамарченко, І Силантьєв) літературознавці Найґрунтовнішим підручником сучасної наратології вважають працю «Наратологія» (2003) В Шміта Нині це коло питань стало об'єктом дослідження й українських літературознавців, зокрема у працях «Візія України в сучаснім польськім та українськім романі» (Варшава, 1998) Оксани Веретюк, «Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового» (2003) Марти Руденко, дисертаціях «Наративні структури в українській новелістиці 80—90-х років XX ст (типологія та внутрішньотекстові моделі)» (2003) Вікторії Сірук, «Наративні структури в українській аванґардній прозі 20-х років XX століття» (2005) Оксани Капленко, «Повістева творчість Богдана Лепкого Типи нарації» (2006) Віри Качмар

Нара́тор (*англ narrator· оповідач, від лат narrare розповідати, оповідати*) — фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (зрідка кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й нарататор, до якого він звертається Н буває явним (експліцитним), всевідним, самосвідомим, впевненим Він формує об'єкт розповіді, власне художній світ може дистанціюватися від оповіді, персонажів і нарататора Така дистанція може бути часовою, дискурсивною, інтелектуальною, моральною На думку польської дослідниці М Ясінської, «від того, ким постає наратор, який зв'язок єднає його з уявним світом, з постаттю реального автора, якою видається прийнята наратором концепція нарації, яке його ставлення до предмета оповіді (чи він його лише оповідає, чи також тлумачить, оцінює), як появляється або зникає в літературному творі [ ], залежить характер цілого, представленого в романі світу» Зв'язок Н з таким уявним світом може бути звітно-інформаційним, інтерпретаційно-інформаційним, дигресійним, за якого ставлення оповідача до власних думок, почуттів, переконань важливіше, ніж зображуване довкілля Н постає екстрадієгетичним чи інтрадієгетичним (або, за термінами аналітичної психології, екстравертивним чи інтровертивним), гетеродієгетичним або гомодієгетичним і в останньому випадку може набувати ролі протагоніста («Я, Богдан » П Загребельного), бути важливим персонажем («Доктор Серафікус» В Домонтовича), другорядним («Одарка» Марка Вовчка), простим спостерігачем («Дім на горі» Вал Шевчука) Введення в науковий обіг поняття «Н » зумовлене потребою розмежувати терміни «персонаж» та «герой», усунути позитивно-негативні антиномії, що поступається перед багатоаспектною текстуальною позицією оповідача Персонаж залежить від автора та реципієнта, хоч і є відносно вільним у епічному просторі, проявляється на фабульному та дискурсивному рівнях, виконуючи відповідні функції, або дії, або нарації Н виконує функції персонажа в оповідних ситуаціях, може впливати на них, наприклад у повісті «Поза межами болю» О Турянського, стає свідком у просторі гомодієгетичного наративу («Кров по соломі» В Медведя), буває персональним, як у схожому на «шкатулкову цитату», «сцену у сцені» мозаїчному романі «Щоденний жезл» Є Пашковського Герой же реалізує засновану на моральних критеріях авторську ідею, може бути й негативним, відображаючи аксіологічний і теоретичний аспекти оповіді (розповіді) Н відрізняється від реального автора, особливо у випадках із завершеною історією, де пріоритету надано оповідачеві Так, Емма Андієвська написала твори «Герострати», «Повість про добру людину», в яких відмінні неоднозначні Н, що наділені функціями а́кторів У творі може бути кілька Н, як у романі «Зона» А Кусьневича, на який вплинули віяння постмодернізму Н відмежований від прихованого автора, який нічого не розповідає, хоча вважається відповідальним за вибір, розподіл, компонування зображуваних подій, виводиться з цілого тексту, а не відіграє ролі оповідача За таких умов він може бути максимально прихованим, таким, що не бере участі, як персонаж, у подіях, але впізнаваним у тематиці викладу («Гори як білі слони» Е Хемінгуея, «Вертепи» Л Бучковського) чи прояснюваним («Зачарована Десна» О Довженка) У квазісторіях Н

є невиразною постаттю у недеталізованій події, перетвореною на об'єкт оповіді У творах, де відсутня історія, він сприймається як знеособлений персонаж на рівні актанта Інколи його семантичні характеристики набувають автономного значення, виконуючи роль одушевлених предметів, образів, символів, загадок, але вже не акторів, як в оповіданні «Натільний» Б Жолдака Проблема Н як центральної категорії наратології не має остаточного розв'язання Так, *французькі структуралісти переконані, що не існує* позаособового наративу, Н втілює для них суто формальні моменти, коли оповідачу — «створеній фігурі, поширеній на весь літературний твір» (В Кайзер) протиставляється реальний автор На думку Р Барта, «наратор та персонажі насправді видаються «паперовими створіннями», ніколи не слід плутати автора оповідання (матеріального) з оповідачем цього оповідання» Натомість англомовні та німецькі дослідники схильні до розмежування «особистої» (перша особа) оповіді з «позаособистою» (третя особа) Зокрема, С Четман у другому випадку замість поняття «Н » вживає термін «нонарратор»

Нара́тор у дра́мі *(англ narrator оповідач, від лат narrare розповідати, оповідати, і грец drāma дія)* — постать оповідача у драматичному творі, який інформує, звертаючись до глядачів або інших дійових осіб, про події, що відбуваються поза сценою (батальні ситуації, вбивства, інтриги тощо), не завжди бере участь у конфліктах Таку роль в античному театрі виконував хор У реалістичній п'єсі Н у д відсутній, натомість він з'являється в епічному театрі Б Брехта

Нарату́ва́ння *(англ narrating, від лат narrare розповідати, оповідати)* — ведення оповіді (розповіді) з охопленням однієї чи кількох подій Н також означає дискурс, виявляє знаки в наративі, що кодують *оповідну (розповідну) дию, її походження,* призначення, контекст Н буває попереднім, симультанним, субсеквентним

Нара́ція *(англ , франц narration, нім Erzahlung, рос повествование, від лат narrare розповідати, оповідати)* — оповідь, що почергово розкриває одну чи кілька подій, відмінна від опису та коментаря Н вважається засадничим принципом епічних творів, виражена нейтральною лексикою, займенниками, дієслівними формами в третій особі («Чорна рада» П Куліша, «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького, «Без ґрунту» В Домонтовича тощо) та емоційно забарвленими словами за наявності форми першої особи, як у більшості оповідань Марка Вовчка Н визначає специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора, що має вигляд ауктора або актора, стосується також формування оповіді (розповіді) про низку ситуацій, може бути апостеріорною, тобто такою, що зумовлена ними, як у класичній прозі, може передувати їм, як у предикативному наративі, збігатися в часі за симультанної Н, дистанціюватися в часі між двома подіями, наприклад в епістолярному жанрі на зразок «Памели» С Річардсона або у спогадах («Капітанша» Т Шевченка) Можуть існувати дві або й три Н про події, котрі щойно відбулися, та віддалені в часі, як-от в історичному романі «Диво» П Загребельного, де зображення подане з різних часових перспектив (як і в романі «Доричиа галерея» польського письменника Л Бучковського, в якому оповідь ведуть три професійні історики) Трапляється оповідь (розповідь), базована на часі фабули, коли відтворюється певний «календар» подій, як у романі «Чого не гоїть вогонь» У Самчука, присвяченому художній хроніці УПА з авторськими відступами у минуле, філософськими роздумами про світ, у якому, за спостереженням Оксани Веретюк, час України співвіднесений з історичним часом Волині Поняття «Н », за Ц Тодоровим, засвідчує розповідь задля показу тих чи тих подій, а за Ж Рікардо, стосується дискурсу до розповіді, з яким співвідноситься власне Н та фікція Найменш виражена Н у ліриці та драмі, де вона може з'явитися як підпорядкований елемент їх структури У постмодернізмі оповідь може заповнювати простір тексту, усуваючи з нього наратора, перетворюватися на висловлення, позбавлене суб'єкта, що характерне для прози польського письменника А Кусьневича («Зона», «По дорозі до Коринфа»), де використані всі особові й безособові форми Н, що стосуються галицької України деякі з розділів побудовані за зразком драми, з діалогами, де наратор відсутній або немовби розчиняється у плутаних спогадах Аналогічна структура притаманна роману «Полтва» Р Андріяшика

Наре́ма *(англ narreme, від лат narrare розповідати, оповідати)* — визначальна функція оповіді (розповіді), кернер, ядро, за Є Дорфманом

На́рис *(польс oczerk, рос очерк)* — художньо-публіцистична міметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди За обсягом Н близький до невеликого оповідання чи новели, проте позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії Важливим для Н є швидке реагування на злободенні *вимоги сучасності, тому твори цього жанру межують* із публіцистикою та художніми текстами У Н виражені соціально-політичний, побутовий, історичний, біографічний, психологічний дискурси, особливо актуальні в журналістиці Виокремлюють також портретні, подорожні, проблемні, науково-популярні Н, значне місце в яких відведено роздумам, соціально-економічному аналізу, обґрунтуванню, узагальненню висвітлюваного матеріалу, статистичним даним Своєрідним різновидом жанру вважають також наукові студії переважно гуманітарного характеру, що окреслюють пов'язані питання, як-от «Нариси історії української літератури» І Франка, «Начерки історії української літератури» Б Лепкого тощо Розвитку характеру через конфлікт із середовищем, характерному для художнього наративу, у Н з притаманною йому вільною композицією не завжди приділяють увагу Навіть художні ознаки цього жанру не усувають його тенденційної заангажованості (Н «Братиблизнята» О Стороженка, 1857) Н з'явився в арабській та європейській середньовічних літературах, як-от «Розваги витомленого мандрами по країнах» Ідрісі (1100—65), написані за пропозицією короля Сицилії Роджера II, поширився в Англії XVIII ст (Р Стіл, Дж Аддісон, Ч Лем) Особливо популярними такі твори стали за доби реалізму, зокрема у доробку О де Бальзака, П де Кока, Ч Діккенса, І Тургенєва, М Салтикова-Щедріна, Г Успенського, Й Крашевського, І Франка, С Тудора та ін Таку жанрову форму використовували й письменники «розстріляного відро-

дження» «Землею українською» Б Антоненка-Давидовича, «Кос-Чагил на Ембі» М Йогансена тощо Н був характерний для літератури під час Другої світової війни (О Довженко, М Шумило, С Журахович та ін), у 50-ті XX ст позначений ознаками ілюстративності Звертались до Н у 60-ті (С Плачинда, С Колесник та ін) та у 80-ті XX ст (І Волошин, М Чабанівський, В Большак, Д Прилюк, І Чендей, Р Федорів, О Дмитренко, В Яворівський та ін)

Нарисо́вець — автор нарису, письменник або журналіст, який звертається до цього публіцистично-художнього жанру

Нарі́ччя — діалектний масив структурно споріднених говорів, який за фонетичними, граматичними, синтаксичними, лексичними особливостями відрізняється від нормативів загальновживаної мови В Україні налічують три Н північне (поліське), південно-західне, південно-східне Основою сучасної української мови є середньодніпровський говір південно-східного наріччя

«Наро́д» — громадсько-політичний, науково-популярний журнал, що з'являвся у Львові і Коломиї (1890—95) за редакцією І Франка та М Павлика Виходив як видання Русько-української радикальної партії (до 1893) У «Н » друкувалися переважно матеріали з політичної, економічної, культурної проблематики, порушувалися питання емансипації жінок На його сторінках були вміщені «Австро-руські спомини» М Драгоманова, а також його «Листи на Наддніпрянську Україну», що викликали полеміку, в якій узяв участь Б Грінченко, написавши у відповідь «Листи з України Наддніпрянської» У часописі публікували й художні твори, зокрема вірші Лесі Українки з циклів «Сльози-перли», «Невільничі пісні», поему «Молох» О Маковея, оповідання «Свиня», «Казка про Добробит», «Як то Згода дім будувала», фрагменти циклів «Тюремні сонети», «Жидівські мелодії» І Франка, оповідання «Лумера» Л Мартовича, літературно-критичні статті («Із поезій Павла Думки», «Професор Омелян Огоновський» І Франка), переклади тощо

«Наро́дна бібліоте́ка» — серія популярних книжок для широкого загалу (Чернівці, 1905—11), видання М Грабчука за редакцією Л Когута, А Веретельника З'явилося понад тридцять книжок різної проблематики, у них надруковано поему «Невольник» Т Шевченка, оповідання «Опришок», «Побратим» Ю Федьковича, збірку новел «Кидаю слова» Б Лепкого, повість «Двічі охрещена» Д Грушки, роман «Боротьба за право» К -Е Францоза, казку «Асирійський цар Асирхадан» Л Толстого та ін

Наро́дна дра́ма — п'єса, в якій відображено ментальність етносу, наприклад «Фуенте Овехуна» («Овече джерело») Лопе де Веги чи «Наталка Полтавка» І Котляревського Н д називають і особливий синкретичний жанр, фольклорну ігрову виставу, створену в народному середовищі й зіграну непрофесійними акторами Йдеться про обрядові, лялькові, акторські усні п'єси, а також про весілля, похорони тощо Обрядова драма давня за походженням, зберігає ознаки синкретизму, аграрної чи ловецької магії, тотемізму, сакралізації явищ природи, локальних звичаїв та вірувань, іноді — сміхової культури Найдавнішими персонажами зооморфних ігор, втіленням священної тварини були бик, коза, кінь, ведмідь, журавель тощо Часто Н д пов'язували з астральними циклами, родинними традиціями Українці шанували тельця (тура), символ плідності та врожайності У греків телець стосувався культу Діоніса Була поширена маска кози, яку використовували при розігруванні ритуального дійства смерті й воскресіння тотемного божества, відомого скандинавам, грекам (культ Діоніса), італійцям (сатурналії), вірменам, румунам, українцям, полякам, білорусам, росіянам, у традиціях яких збереглися сліди магічної функції (принцип similia similus), помітної в аграрних ритуалах, наприклад колядуванні Специфічним синкретичним комплексом є відома українцям та румунам архаїчна, постійно оновлювана Н д «Маланка», що поєднувала різні зооморфні ігри («Коза», «Медвідь», «Коник», «Козак і коник» тощо), втілювалася у збірному образі Маланки, або Меланії («Наша Маланка в Дністрі воду брала», «Маланка-подністряночка» та ін), популярному в театралізованих дійствах, зокрема на Поділлі До Н д відносять також великодні, русальні, петрівчанські, обжинкові, весільні ритуали Твори цього жанру заклали підвалини професійного театру Так, із культових Діонісій постала антична драма У західноєвропейських народів були поширені вистави на Масляну, весняні ігри, які в алегоричній формі відображали боротьбу зими й літа, що в українців відповідає Стрітенню (кульмінація змагання між Білобогом і Чорнобогом) У Німеччині на основі Н д постав фастнахтшпіль як різновид народного фарсу, що поширився згодом в Італії, Франції (XV—XVI ст), позначився на доробку комедіографа Мольєра В Україні Н д реалізована в інтермедіях та вертепі, у Польщі — у шопці, в Білорусі — у батлєйці, у Росії — в петрушці Стійкою виявилася традиція Н д у драматургії країн Далекого Сходу (у Японії — обрядові польові ігри денгаку, мімічні ритуальні танці кагура) та Індії, де синкретизм майже не зазнав змін

Наро́дна етимоло́гія *(грец etymologia, від etymon основне значення слова і logos слово, вчення)* — переосмислення, відмінне від наукової етимології, адаптація людиною до рідної мови незнайомої, важкої для вимови запозиченої лексики, засвоєння її на основі структурної та артикуляційної подібності (*секуція* замість *екзекуція*, *острологія* замість *астрологія* тощо) Термін запровадив Г Ферстман (1852), його аналогами є переінакшування, за Р Брандтом, підверстка, за В Далем У Н е може бути взяте до уваги значення слів, співвіднесене з дією, яку з ними виконують *кашлюк* (коклюш), *мазелін* (вазелін), *перемелі* (пельмені) тощо Така практика аналогії, що виникає між паронімами, омонімами, рідше в полісемії, відома здавен Зокрема, книжники пристосовували до києворуської мови багато важких для звичної вимови слів, як-от *крилос* замість *клірос*, *гієна* замість *геєна* та ін Трапляються й інші випадки мовного уподібнення Так, човен запорожців (*чайка*), назву якого узято з турецької мови, в народній свідомості асоціювався з однойменним птахом Лексема з первинним значенням видавалася не повністю зрозумілою, але її значення інтуїтивно вгадували, тому відбувалася не лише адаптація слова до мовних потреб, а й свідоме перенесення значень *димагогія, копітал, миродер* тощо Н е притаманне оцінювання запозиченого слова, інколи протилежне в різних мовних середовищах Часто джерелом Н е є словник рід-

ної мови, за допомогою слів якого можуть утворюватися, наприклад, легендарні гідроніми (*Чортомлик — чорт мликнув*) чи топоніми (*Томаківка — то маківка*), обґрунтовуватися назви звичаїв і свят (на *Маковія* їдять освячені коржі з маком, хоч назва пов'язана із мучениками *Маккавеями*) тощо Прийоми Н е використані в каламбурах «*"Імажиністи" — від слова "і ми мажемо" "Реалісти" — це, як ви самі догадуєтесь, письменники, що скінчили реальну школу й не склали конкурсу до політехніки Так реалістами й залишились* » (Остап Вишня)

Нарóдна симвóліка — символіка певного етносу, в якій зафіксована його ментальність Українська Н с поєднує язичницькі та християнські елементи, що витворюють синтез, виражений у національному світосприйнятті, звичаях, традиції, декоративному мистецтві, фольклорі У Н с виокремлюють, за спостереженням М Дмитренка, символи солярно-астральні (космологічні), рослинного походження, тваринного походження, предметного походження, дії Н с охоплює всі сфери культури, впливає на художню літературу

Нарóдна твóрчість — див **Фольклóр.**

«Нарóдна твóрчість та етногрáфія» — науково-популярний ілюстрований журнал Інституту українського фольклору та етнографії ім М Рильського НАН України Виходить раз на два місяці Таку назву має з 1957 Доти був відомий як «Народна творчість» (1939—41), сформований на основі часопису «Український фольклор» (1937—39) та «Етнографічний вісник» (1925—32) У журналі поряд із фаховими статтями були вміщені розвідки, присвячені аналізу фольклорних джерел творчості українських письменників «Народнопісенна ритміка в поезії І Франка» Ф Колесси, «Фольклор і міфологія в "Лісовій пісні" Лесі Українки» Т Борисюка, «Мотиви народних пісень у творчості Архипа Тесленка» В Півторадні В оновленому часописі надруковані такі дослідження, як «Фольклор у ранній творчості Т Г Шевченка» В Скрипки, «Народні прислів'я і приказки у творах Г Квітки-Основ'яненка» О Скорик, «Осип Маковей і народна творчість» Ф Погребенника, «Максим Рильський — організатор дослідження народної творчості» І Березовського тощо

Нарóдне віршувáння — система звукової організації поетичного мовлення, яка виникла у фольклорі на основі інтонаційно-наративних принципів, що реалізувались у дисметричному та метричному віршуванні, поєднані з музичним супроводом тексту У виокремленні жанрових різновидів пісенної творчості особливу роль відігравали ритм та наголос, за допомогою яких наголошувалися смислово значущі слова та словосполучення У фольклорі понині поширені три основні типи віршових форм розмовний вірш, або райошник (приказки, прислів'я, загадки, віншування, замовляння тощо, в яких фрази без чіткої метричної організації пов'язані переважно суміжними римами), нерівноскладовий (речитативний) вірш та пісенний вірш, використовуваний у ліричних, танцювальних та обрядових піснях Розмір пісенного вірша визначається кількістю складів у версі, членуванням їх паузами на частини (коліна), метричні одиниці, а не будовою стопи, як у силабо-тоніці Кожен пісенний рядок є рівноскладовим і симетричним, має однакову кількість складів та однакове членування Таку структуру схематично позначають цифрами Зокрема, десятискладник багатьох колядок має два коліна (5+5), одинадцяти-, тринадцяти-, сімнадцятискладники весільних пісень — три коліна (4+4+3, 5+5+3, 5+5+7) На відміну від російської пісенної традиції, що тяжіє до тоніки, українській пісні властива силабічність, що зумовлює її мелодійність, однак існують і змішані типи Найпоширеніший у Н в чотирнадцятискладник із цезурою після восьмого складу із суміжним парним римуванням, характерним для історичних та ліричних пісень, а також його варіант, відомий як коломийка, рядки якої мають чотири такти Пісенному віршу властиве строфічне розмаїття, зумовлене повторенням окремих сегментів строфи, пісенних колін, приспівів-рефренів на початку, всередині чи в кінці твору Двовірш здебільшого має ізометричні верси, рідше — гетерометричні Рима переважно парокситонна, хоч вживається й окситонна, і дактилічна Іноді спостерігається внутрішня рима «*Через сад // на посад // istoньки носила, / Чом ко мні // не прийшов // єще-м тя просила*» (3+3+6, 4+3+6) Н в властиві епанафори, конкатенації, риторичні рими, асонанси, рима має невироблену форму Специфіку Н в вивчали Ф Колесса («Музикознавчі праці», 1970), Б Якубський («Наука віршування», 1922), К Квітка (двотомні «Избранные труды», 1971—73), С Грица («Мелос української народної епіки», 1979)

«Нарóдне слóво» — літературно-мистецька, громадсько-політична ілюстрована газета (Л, 1907—11), яка виходила тричі на тиждень за редакцією А Веретельника, М Курцеби, Є Турбацького та ін До авторського колективу належали Катря Гриневичева, Наталя Кобринська, Ф Колесса та ін Поряд із матеріалами освітянського та культурницького спрямування у газеті публікували твори Т Шевченка, Б Грінченка, Ю Федьковича, І Франка, В Самійленка, І Нечуя-Левицького, М Старицького, а також переклади творів Г де Мопассана, Марка Твена, М Богдановича, Я Коласа, М Горького та ін

Нарóдний вірш — вірш, що має різні форми, розмір якого використовується у різних жанрах фольклору, може бути як дисметричним, так і метричним, засвідчувати збіг стопи і такту Існує три типи Н в — говірний (прислів'я, приказки, загадки тощо), якому властиві короткі мовні відрізки з парним римуванням, речитативний (історичні думи, балади, псальми, плачі), що характеризується як астрофічною, так і строфічною структурою, наявністю (іноді відсутністю) рими, тонічними та силабічними ознаками, наспівний (коломийки, ліричні, побутові, обрядові тощо пісні), наділений силабічною або силабо-тонічною віршовою формою, римований, метризований (переважно двостопний)

«Нарóдний стяг» — українське видавництво (Одеса, 1917—19), створене зусиллями І Липи та його сина Ю Липи Крім публіцистичних та науково-популярних книжок на зразок «Королівства Київського по проекту Бісмарка», «Гетьман Іван Мазепа», у ньому з'являлись художні твори «Казки про Волю» у чотирьох виданнях, казка «Лада прекрасна» І Липи, збірка «Приказки на москалів та німців» С Руданського тощо

Нарóдництво — ідейно-просвітницький рух українських діячів за звільнення від соціального та

національного гноблення Виник у першій половині XIX ст в середовищі письменників, еволюціонував від романтичних, екзальтовано-культових трактувань народу як таємничої містичної сили («козакофільство» Харківської школи романтиків чи молодого П Куліша, пропагована М Костомаровим ідея вродженого демократизму українців тощо), «балагульників» та платонічного «українофільства» Старої Громади до аналізу стану і причин втрати цим народом статусу суб'єкта історичного поступу й усвідомлення потреби культурно-просвітницького руху, який обстоювали П Чубинський, Б Грінченко, П Грабовський, О Кониський, Олена Пчілка, «корифеї українського театру», «братство тарасівців» та ін Вважалося, що народ перебуває у «летаргійному» сні, його слід розбудити, відновити етноментальну пам'ять, сформувати втрачену національну свідомість Тому пріоритету надавали культурно-просвітницькій роботі, яка для безправних народів, на думку Б Грінченка, ставала «в деякі історичні моменти питанням життя, що може переважити всі інші, збирати всі сили, які зостаються після неминучих змагань нашого фізичного існування» Така діяльність часто була обмежена, оскільки здійснювалася за несприятливих умов (Валуєвський циркуляр та Емський указ) Усвідомлюючи значущість національної ідеї, письменники-народники були переконані у важливості здобуття прав у мирний і чесний спосіб Така настанова відрізняла їх від перейнятих ультрареволюційним екстремізмом, байдужих до проблем інших народів російських «народовольців», які акцентували на соціальній доктрині Н обрало обережну, лояльну тактику утвердження деонтологізованого простору українського народу Активнішими були галицькі народовці, однак їхньому рухові перешкоджала діяльність москвофілів Н виявилося історично необхідним і важливим для суспільного життя українців, впливаючи на громадськість, зберігаючи націю, культуру від остаточної асиміляції, заклавши основи національного усвідомлення Однак народницька ідеологія, яка підпорядкувала розмаїті духовні вияви української ментальності лише меті національно-соціального визволення, була ригористичною, розглядала мистецтво з позиції корисності для позахудожніх інтересів Диктат соціальної дійсності відводив естетичним категоріям другорядну роль У такій утилітарній заангажованості був відчутний вплив європейського позитивізму, часто у формі вульгарного тлумачення соціальної критики Це позначилось на поглядах М Драгоманова, Івана Білика (псевдонім Івана Рудченка), С Єфремова та ін, які вслід за В Бєлінським сприймали естетичні цінності як «сибаритську насолоду» Поширене в той час «хлопоманство» («мужикофільство») спонукало письменників до популяризаторського письма, ніби лише у спрощеній формі зрозумілого «темному» люду Така тенденція спричинила появу недовіри до інтелектуальних можливостей та естетичного смаку народу Н, набувши на межі XIX—XX ст охоронної функції та пасеїстичності, притлумлювало творчий потенціал нації На думку М Сріблянського, ця демократична за соціально-політичною суттю течія обмежила свою діяльність на початку XX ст «млявим домашнім культурництвом» Інерція Н пізніше зумовила появу «червоної просвіти» за доби «розстріляного відродження» й «Великої літератури» у період МУРу, у середовищі шістдесятників напрям був якісно оновлений у вигляді неонародництва

«Нарóдні пісні́ для самолюбúвих русúнів» — літературно-фольклорний збірник (Л, 1883), що містить 145 історичних, соціально-побутових, обрядових, ліричних народних пісень та пісень літературного походження, як-от «Віють вітри» І Котляревського, «Мир вам, браття, всім приносим» І Гулашевича, «Не журися, мій хазяю» Т Падури, «Там, де Чорна гора» О Заклинського та ін

Нарóдність — іманентна якість національного письменства, що засвідчує етноментальну та історичну сутність кожного народу, зафіксовані в його мові, культурі, психології Термін «Н» вперше застосував німецький філософ та письменник Й-Г Гердер, який розвинув спостереження Дж Віко про єдність поетичного з народним, маючи на увазі національну специфіку та самобутність художніх творів, що сформувалася на основі історичного розвитку народу, наполягав на важливості звернення письменника до фольклорної спадщини свого народу Найдосконалішим вираженням народної свідомості Й-Г Гердер вважав пісню, вбачав у ній втілення достеменної Н, що має бути зразком для літератури У його збірнику «Голоси народів у піснях» були вміщені також твори деяких поетів, зокрема пісня із драми В Шекспіра Важливим є, на думку дослідника, історизм, тобто висвітлення митецьких творів у «дусі епохи», що дає змогу спостерегти, як народ «мислив, чого бажав і до чого прагнув, як він радів і куди вели його вчителі та його власні нахили» Міркування Й-Г Гердера розвинули німецькі романтики брати Ф та Й Шлегелі, Л Арнім, К Брентано, особливо брати Г та Я Грімм, які започаткували міфологічну школу, вважали першоосновою поезії міф, з якого розвинувся фольклор У цьому, за їх твердженням, полягала національна самобутність мистецтва, а в ній, вважали представники гейдельберзької школи та англійської «озерної школи», розчинявся поет Принцип Н у Російській імперії одним із перших проголосив представник української школи в російській прозі О Сомов у статті «Про романтичну поезію» (1823), наголосивши на значенні місцевого колориту, суголосного національній неповторності, вираженій у звичаях, мові, побуті З ним солідаризувався П В'яземський («Розмова між видавцем та класиком [ ]», 1824) О Пушкін зазначав, що «клімат, спосіб правління, віра дають кожному народу особливу фізіономію, яка більшою або меншою мірою відображається у дзеркалі поезії Трапляється спосіб думок та переживань, трапляється чимало звичаїв, повір'їв та звичок, притаманних винятково певному народу» Тенденція Н у слов'янських країнах набула форми зумовленого культурно-просвітницьким рухом слов'янофільства, найповніше вираженого в діяльності чеських будителів, а в російському варіанті — у панславізмі, що збігався з офіційною Н або перетворювався на радикальне «народовольство» Поняття «Н» часто набувало соціологічного, етнопсихологічного, а не естетичного значення, що потребує коректного його вживання Ідея Н «як головна чеснота будь-якого красного письменства» в українській аналітичній свідомості пов'язана з раннім періодом народництва і полягала, за спостереженням М Костомарова (1844), у «достеменному зоб-

раженні свого, рідного, з усім карбом національного характеру» Т Шевченко у передмові до другого видання «Кобзаря» (1847) наголошував «Щоб знать людей, то треба пожить з ними А щоб їх описувать, то самому треба стати чоловіком [ ]» Розуміння Н не обмежувалося етнографічним реалізмом, побутовізмом, натуралістичною описовістю Етнопсихологічний чинник пов'язували із загальнолюдськими цінностями, особливого значення надавали принципу самтожності народу Н, будучи фундаментальним поняттям народництва, відігравала конструктивну роль у культурно-просвітницькому русі XIX ст, стала важливим ідейно-художнім орієнтиром письменства, яке формувало її концептуальні засади відповідно до завдань відродження українського народу Така практика використовувала європейський гуманітарний досвід, започаткований Й-Г Гердером, зокрема його вченням про національну окремість літератури, закоріненої у фольклор Це утверджували романтики, спростовуючи космополітичні моделі класицизму, а також реалісти, хоч і керувалися відмінними від романтиків стильовими настановами, прагнули «демократизувати» зміст і форму своїх творів, адресованих широкій аудиторії Водночас Н не мала однозначного тлумачення І Нечуй-Левицький не розрізняв поняття «реальність», «народність», «національність» Це зауважив І Франко, який пізніше вказував на утилітаризм народників у ставленні до художньої дійсності, під впливом яких перебував і він на ранньому етапі творчості Найпослідовніше цю тенденцію обстоював С Єфремов на початку XX ст, коли Н уже зазнала догматизації Пишучи «Історію українського письменства», він у літературі вбачав лише «прояв життя нашого народу, за все голосніший одгук інтересів широких мас людности», відкидав неприйнятний для нього «вузький естетичний принцип», за основу аналізу взяв «принцип громадського слугування письменства народові» Дискурс Н зводився до ідейно-тематичного висвітлення художніх текстів, популістського спрощення мистецтва, до розуміння художніх творів пересічним читачем із невиробленим естетичним смаком Такою позитивістською методологією скористалась і марксистсько-ленінська критика, яка, однак, звинуватила С Єфремова у «буржуазному націоналізмі» Ю Шерех вказував на двозначність понять «народ», «народність», що могли означати «націю, часом простолюд, а часом населення», це дозволяло вдаватися до їх підміни, коли «оголошувалося якесь літературне явище антинародним, бо його не розумів простолюд, а далі виходило, що проти цього явища треба мобілізувати органи безпеки, бо ж воно антинародне, отже, загрожує нації» Н іноді безпідставно ототожнюють із масовою літературою, з егалітарністю, яка заповнює нині художній простір, дискредитуючи достеменне мистецтво

Наро́дно-епі́чна дра́ма — синтез народної та епічної драм, джерелами яких є народний епос і міф, наприклад драма-дума «Град князя Кия» О Коломійця

«Наро́дное чте́ние» — журнал видавця М Лермантова за редакцією О Оболонського, Г Щербачова (Петербург, 1859—62) Іноді на його сторінках з'являлися твори українських письменників, зокрема «Хустина» («Чи то на те Божа воля? »), «Якби мені черевики », «Не вернувся із походу », «І багата я », «Одна я, одна » Т Шевченка, «Надія», «Саша», «Катерина» Марка Вовчка, «Повість про Південну Русь» і стаття «Нащадки задніпровських гайдамаків» П Куліша

Наро́дно-поети́чна тво́рчість — див **Фолькло́р.**

Народо́вці — відгалуження народництва в Україні другої половини XIX ст, представники галицької, буковинської, закарпатської творчої інтелігенції, які, протиставляючи себе москвофілам, запроваджували викладання у школах рідною мовою, засновували україномовну пресу, досліджували фольклор та етнографію тощо Н організували діяльність «Просвіти» (Львів, 1868), почасти «Руської бесіди» (Чернівці, 1869), що сприяли формуванню покоління національно свідомих українців Н об'єднувалися навколо видання «Вечерниці», «Мета», «Нива», «Русалка», але основним їх виданням став спонсорований наддніпрянцями журнал «Правда» У ньому друкувалися не лише західноукраїнські письменники, а й М Драгоманов, П Куліш, О Кониський, І Нечуй-Левицький, М Старицький та ін Літературна дискусія, що відбулася на сторінках «Правди», мала розголос у суспільстві, вплинула, зокрема, на погляди учасників студентського гуртка «Січ» Ідеологами Н вважають О Партицького, Д Танячкевича Активну участь у цьому русі брали С Качала, Ю Лаврівський, І Борисикевич, К Устиянович, С Воробкевич, В Шашкевич (син М Шашкевича), К Климкович, Ф Заревич, К Горбаль, а з кінця 70-х XIX ст — В Барвінський, А Вахнянин, Ю Романчук, О Огоновський, О Терлецький, В Навроцький та ін Зусиллями Н було створено Літературне товариство імені Тараса Шевченка (1873), реорганізоване в Наукове товариство імені Тараса Шевченка (1892), а також «Руське товариство педагогічне» (1881), що мало свій часопис «Учитель» та ілюстрований двотижневик для дітей і юнацтва «Дзвінок» За їхньою ініціативою виходив журнал для селянства «Батьківщина» (1879), для інтелігенції — «Діло» (з 1880) Антиукраїнська діяльність москвофілів спонукала Н заснувати в 1880 власну політичну організацію — Народну раду Світоглядна концепція Н була сформована з урахуванням критично переосмислених ідей слов'янофільства, романтичного розуміння народності, філософії Г-В-Ф Гегеля, Ф-В-Й Шеллінга, настанов культурно-історичної школи Внутрішні розбіжності та соціалістичні віяння зумовили під впливом М Драгоманова відмежування від Н деяких їх радикально налаштованих представників, зокрема І Франка, М Павлика, Є Олесницького, Т Окуневського, О Терлецького Н прагнули порозумітися з австрійською та польською владою, тому в 1890 Ю Романчук, А Вахнянин, О Барвінський уклали угоду з намісником Галичини графом К Бадені та польською адміністрацією про співробітництво, оголосили так звану «нову еру», запровадивши п'ять національних шкіл, три гімназії, фонетичний правопис, започаткувавши кафедру української історії у Львівському університеті і реформувавши Наукове товариство імені Тараса Шевченка Такі кроки здійснювалися ціною відмови частини українців від статусу суб'єкта історичного поступу Поширення руху Н на Буковині пов'язане з діяльністю вченого, педагога, громадсько-політичного діяча С Смаль-Стоцького Тут у середині 80-х XIX ст вдалося подолати засилля москвофілів було запо-

чатковане видання часопису «Буковина», функціонуванню якого сприяли Ю Федькович та О Маковей, а також Є Пігуляк, І Тимінський, О Попович На Закарпатті Н, очолені Л Чопеєм, вивчали переважно мовно-літературні проблеми, перманентні відродження, завдяки зусиллям А Волошина, Г Стрипського, Ю Жатковича у 1939 завершилися проголошенням незалежної Карпатської України Спроби знайти альтернативні Н види діяльності були втілені у діяльності Русько-української радикальної партії (1890), Української соціал-демократичної партії у складі однойменної австрійської (1899), участь у формуванні та роботі яких брали соціально та національно заангажовані письменники І Франко, М Павлик, М Грушевський, Ю Романчук, Ю Бачинський, В Стефаник та ін Проте після розколу Русько-української радикальної партії частина її представників знову повернулася до ідей Н, утворивши в 1899 Українську національно-демократичну партію Н Галичини, Буковини та Закарпаття були причетними до формування Українських січових стрільців (УСС), проголосили Західноукраїнську народну республіку (ЗУНР), брали участь у національно-визвольних змаганнях

Наррі́то — японські молитви, поширювані з VII—VIII ст ченцями у ритуалах сінто для культових та палацових потреб, вплинули на давню та нову поезію Сходу

На́ртський е́пос — героїчний епос кавказьких народів (осетинів та адизьких народів адигейців, черкесів, карачаївців, убихів), поширений у прозовій та віршовій формах Осетинські виконавці співають текст речитативом у супроводі гри на двострунній скрипці або дванадцятиструнній арфі Адигейці застосовують хоровий супровід Елементи Н е відомі також балкарцям, чеченцям, інгушам, абхазам, грузинським сванам Основою Н е є аланський епічний цикл про плем'я богатирів-нартів, яке жило у VII—IV ст до н е, боролося з драконами, сильнішими від людей потворними велетами, лихими князями-алдарами (осетинська версія) чи ґвалтівниками-орстгойцями (інгушська версія) Н е складається із циклів, у яких ідеться про прабатька Уризмага та праматір, мудру чарівницю Сатану, або Сатаній-Гуашу (осетини), що мала сто синів і вродливу дочку Гунду Її влада над дітьми була необмеженою Особливо вона опікувалася молодшим сином Сосланом (осетинці), Созруко (адигейці), Сазриквою (абхази), який із каменя був перетворений на дитину Загартований у горні коваля Аймар-ійж'і, Сазриква, наділений рисами культурного героя, приборкав коня Бзоу, що став його вірним побратимом, неодноразово рятував своїх братів від лиха, хоч вони ненавиділи його і відправили до потойбіччя Там герой знищив дракона (алугшапа), який загарбав водні джерела, і здійснив свій головний подвиг — викрав вогонь у велетнів-людоїдів (адау) Сазриква загинув тільки тоді, коли мати, як зазначено у пізніших версіях Н е, непомітно зникла Заздрісні брати, вивідавши у відьми його вразливе місце — незагартоване коліно, за яке коваль колись тримав героя своїми щипцями, скинули з гори величезний бескид, пропонуючи Сазриквi відбити його тим коліном До героя перед смертю зібралися вовки, ворони, голуби тощо, одних він благословив, інших прокляв Ранні версії Н е засвідчували сильні матріархальні звичаї серед горців, які поступово слабнули Пізніші сказання, як-от про Нарджгеу, який викрав красуню Гунду, зображали раніше всесильну Сатану лихою, підступною, мстивою жінкою Героями осетинського епосу стають також Хамц, Батраз, Сірдон, Ацамаз, імена яких мають іранське походження Прабатьком нартів, за деякими варіантами, вважається Уаргаґ, батько близнят Гсара та Гсартаґа Термін «нарт», очевидно, утворений за принципом побудови осетинських родових імен, деякі сюжети епосу осетинів аналогічні з побутом їх предків — скитів, ім'я Сатана пов'язують із іменем аланської принцеси Астенік, мудрість і вроду якої, за свідченням Мойсея Хоренського (V ст), оспівували вірменські поети Ім'я Сослан було відомим в Осетії у XII ст Ім'я Батраз утворено зі слів Батир-ас — «наш (аланський) богатир» Такі спостереження дають змогу припустити, що Н е походить зі скіфської доби VII—IV ст до н е Перші записи Н е в XIX ст здійснили В Цораєв, брати Шанаєви в Осетії, Шора Ногмов, Казі Атажукин — у Кабарді, у XX ст з'явилися публікації зведених текстів (1948, 1957, 1962), які вивчали В Міллер, Г Дюмезіль, А Абаєв Пам'ятку літератури українською мовою переклала Варвара Чередниченко

На́скрізний о́браз — персонаж, троп, мотив тощо, які домінують у фольклорному чи літературному творі, наприклад, образ козака у народних думах, «зайвої людини» у прозі М Хвильового, В Підмогильного та ін, метафора сонця у ліриці І Драча

Наслі́дування — різновид рецепції, свідоме чи мимовільне використання автором зразків фольклору, художньої літератури для оформлення власних думок, трансформованих стилістики манери, способу викладу матеріалу іншого письменника Автор зазвичай не приховує наближення свого твору до зразка, використовуючи, наприклад, авторське підкреслення у вигляді заголовка Н має градаційні ступені, може бути учнівським, пояснюватися модою, засвоєнням, створенням нового тексту на певній інтертекстуальній основі Зокрема, представники української школи в польській поезії наслідували поетику українських народних дум у власних думах, думках та поемах Романтики використовували у своїй творчості мотиви та систему художніх засобів фольклору («Вій» М Гоголя, «Розставання» Л Боровиковського, «Тополя» Т Шевченка, «Марко Пекельний» О Стороженка тощо) Н може формуватися на полемічній основі Леся Українка у драматичній поемі «Камінний господар» запропонувала жіночу інтерпретацію вічного образу Дон Жуана, яка відрізнялася від чоловічого його трактування О Пушкіним («Камінний гість»), Мольєром, Тірсо де Моліною та ін У Н можуть бути змальовані події, що видаються передісторією подій зразка Так, «Золото з Порто Белло» А Д Х Сміта сприймається як передбачення раніше написаної повісті «Острів скарбів» Р Л Стівенсона Різновидом Н можна вважати також засвоєння віршової техніки, схем побудови наративних чи драматичних композицій, а також травестії, іноді містифікації Н відрізняється від запозичення, бо зберігає лише загальні ознаки першотвору, та від навіювання, тому що зумовлене намірами реципієнта, а не джерела, тобто іншого автора, твори якого, стиль та манера мислення є зразком Так, А Тесленко розпочинав свій творчий шлях із невдалого Н («Ночь на Ивана Купала в с Харьковцах», «На досвітках») «Вечорів на

хуторі коло Диканьки» М Гоголя Чимало Н було написано на вірш «До Мельпомени» Горація, відомий у багатьох варіантах під назвою «Пам'ятник», автори яких (Г Державін, О Пушкін, В Брюсов, М Рильський) переосмислювали думку римського попередника «Смерті весь не скорюся» У Т Шевченка також віднаходяться Н, наприклад, «Подражаніє Ієзекіїлю», «Подражаніє Едуарду Сові», «Давидові псалми» Іноді Н стає масовим явищем на початку 60-х XX ст багато молодих поетів, перебуваючи під впливом лірики В Симоненка та І Драча, вдавалися до кліщування їхньої образної системи Сліпе Н перетворюється на епігонство, бездумну імітацію, втрату самобутності письменства, дискредитацію зразка, що характеризує пошевченківську поезію, гостро критиковану М Драгомановим Близькими до Н видаються переспіви та стилізація, пародія Проблема Н стала засадничою щодо категорії мімезису, обґрунтовуваної піфагорійцями, Платоном, Арістотелем, перетвореної на базове поняття європейської поетики, яка домінувала до середини XVIII ст Невдовзі значення Н у творчості знизилося, поступившись свободі самовираження, настанові ініціативного освоєння інтертекстуальних пластів минулого й продуктивному діалогу різних історико-літературних періодів

На́спів — мелодія, призначена для вокального виконання, має типологічно завершену музичну форму в пісенних жанрах, призначається для організації структурного оформлення ритмічних одиниць В усній народній творчості відомі версовий (відповідність мелодії віршовому рядку), строфічний (від однієї строфи до кількох куплетів) та астрофічний (думи) різновиди Н Він може бути типовим, призначеним для інтонування різних за змістом, але спільних за метою виконання пісень Поширена також наспів-формула з особливим семантичним та експресивним навантаженням як різновид типового Н, яка утворилася на підставі художнього узагальнення первинної інтонації, пов'язаної з магічними дійствами та календарними, родинними обрядами

Наспі́вний ві́рш — інтонаційний тип вірша, відмінний від говірного та ораторського Б Ейхенбаум виокремлював три його різновиди Найпростіша (перша) форма — куплетна, в ній кожна строфа синтаксично завершена, інтонаційно незалежна від інших Друга мала складнішу пісенну форму, виражену формулою «тема — реприза — тема» Найскладнішою є третя, романсова, в якій загальний інтонаційний лад, пов'язаний здебільшого з емоційним напруженням, поєднує низку строф, передбачає катарсис на зламі теми та інтонаційного руху Найчастіше романсовий вірш виявляється реченням-періодом, де кожна строфа представлена підрядним реченням, а кінцівка — головним Тематична композиція у Н в має не логічну, а емоційну основу з посиленим чи послабленим емоційним напруженням, стилістичними фігурами Творам цього жанру властиве гармонійне поєднання мелодики, темпу й динаміки Структура Н в зазвичай симетрична, оскільки збігаються синтаксичне та ритмічне членування, іноді вживаються енжамбемани, верси охоплені строфами, поділеними навпіл на тематичні та ритмо-інтонаційні групи, образність передають паралелізми, анафори, епіфори, симплоки тощо Інтонаційно-синтаксичний лад упорядкований, система пауз адекватна строфіці, передається пом'якшенням тембру голосу та сповільненням виголошування, що надає звучанню темпової пропорційності, методичності порівняно з говірним віршем, який відтворює інтонацію живого мовлення В українській поезії Н в почали освоювати поети Харківської школи романтиків, розвинув Т Шевченко Особливо популярний він в інтимній ліриці, філософських медитаціях У російській версифікації так інколи називають тактовик, що імітує народний вірш (І Рукавишников)

Наспі́вний ме́тод деклама́ції *(грец methodos спосіб пізнання і лат declamatio вправа у красномовстві)* — спосіб виголошення фольклорного чи художнього твору, що використовується, зокрема у говірному вірші, в якому спостерігається відносно точне мелодійне тонування лише в місцях основних наголосів За Н м д виявляються сталішими не тільки мелодія, а й тривалість певного звука

Ната́ка *(санскр nataka)* — жанр класичної індійської драматургії, основою якого є інтертекстуальні зрізи міфу, епосу, історії («Шакунтала» Калідаси, «Наступні діяння Рами» Бгавабхути) Н виконують п'ять-десять акторів, які грають типових героїв (переважно богатирів божественного чи царського походження та закоханих у них героїнь), використовуючи комічні прийоми Під час антрактів розігруються інтермедії

Нативі́зм *(англ native рідний, автохтонний)* — літературно-культурний рух американського романтизму, започаткований у 20—30-ті XIX ст, що полягав у художньо-філософському осмисленні природи, звичаїв, історії Америки, відбувався як зустрічна хвиля європейському напряму, яка відображала потребу самоідентифікації письменства Нового світу Н формувався під впливом книги «Демократія в Америці» (1838) А де Токвіля Найповніше виражений у творчості Дж Фенімора Купера («Слідопит», «Лоцман», «Червоний корсар», «Морська чарівниця»), Г Мелвілла («Білий бушлат», «Мобі Дік»), В Сіммса («ГайРіверс», «Гончі кордони»), Джека Лондона («Воля до життя») та ін Ідеї Н не сприймав, зокрема, О Холмс, автор поеми «Уранія»

Натхне́ння — піднесений настрій, захоплення, особливий стан (осяяння) письменника у творчому процесі

Нату́ра *(лат natura природа)* — природа, об'єктивна дійсність, вроджена вдача людини, реальні явища, які використовуються у мистецтві як модель Поняття запроваджене за античної доби Термін вказує на предмет художньої імітації, по-різному трактований у поетиках різних епох У давньогрецькій та давньоримській естетиці Н означала природне довкілля що переобтяжувало людину (natura naturata) і водночас було джерелом її життєвої і творчої сили (natura naturans) Такими настановами керувалася європейська художня та аналітична свідомість Н як незмінну властивість речей і явищ, зразок творчості обстоювали класицисти, які канонізували погляди Арістотеля, натомість представники ренесансу сприймали її як конкретну, засвоєну безпосереднім досвідом даність, індивідуальну й неповторну Просвітники вбачали у ній типове, репрезентативне, повторюване, зумовлене розумом явище Митці рококо обґрунтовували принцип наслідування шляхетної природи, що приносить насолоду Роман-

тики прагнули узгодити Н з особливістю її артистичної інтерпретації, надавали пріоритету креативному началу на противагу імітаційній традиції Такої думки дотримувалися і модерністи, які прагнули створити іншу дійсність, рівну Н Це поняття було настановою «зображення життя у формах життя» у реалістів, з ним ототожнювали мистецтво натуралісти Однак спроби якомога повнішого наближення художньої творчості до Н часто оберталися майстерним ілюзіонізмом, продукуванням нових муляжів, за позірної точності далеких від достеменної природи

Натуралізáція *(франц naturalisation, від лат naturalis природний)* — засоби, за допомогою яких реципієнт, передусім читач, художнього твору співвідносить його з уже відомою моделлю дійсності Н зазвичай орієнтована на адресата, натомість мотивація — на автора

Натуралíзм *(франц naturalisme, від лат natura природа)* — літературний напрям, що виник у Франції у 70-ті XIX ст, невдовзі поширився у письменствах Західної Європи та США (творчість братів Ж та Е Гонкурів, Е Золя, А Сеара, Л Енніка, певною мірою М Крайцера, Г Гауптмана, Ю А Стріндберга, Г Ібсена, К Гамсуна, Ф Норріса та ін) Його характеризують об'єктивістське, фактографічне відтворення довкілля, тяжіння до ілюзійного мімезису, пояснення зумовленості характеру людини соціально-біологічними чинниками, зображення «грубих шматків життя» Цим Н відрізнявся від близького йому реалізму, який визнавав вплив на особу соціально-матеріального оточення Н протистояв не лише інерції романтизму, а й тенденціям містицизму, католицизму, обстоював потребу «наукового погляду» на життя з його часто грубими формами Е Літтре вбачав у Н ознаки античного епікурейства («Словник французької мови», 1863—72) Сучасного значення цьому поняттю надав художній критик XIX ст Ж А Кастаньярі у статті, опублікованій на сторінках «Curier de dimanche» 13 вересня 1863, аналізуючи полотна Г Курбе, які протиставив картинам Е Мане Цей стиль вплинув і на малярські роботи П Деляроша, Ф фон Уде, М Пимоненка та ін, а також на театральне мистецтво, про що йшлося у збірці статей «Натуралізм у театрі» Е Золя, менше — на музику (А Шенберг) Е Золя, переосмислюючи досвід Е Сю, Г Флобера («Я вважаю, що велике мистецтво повинно бути науковим і безособовим»), Шанфлері, окреслив програму Н у передмові до «наукового роману» «Тереза Ракен» (1868), обґрунтував її у книгах «Експериментальний роман» (1880) та «Романісти-натуралісти» (1881), вимагаючи від письменства по-науковому точного зображення життя, абсолютизував принцип аналізу та верифікації знань, основою яких є ретельне спостереження Так, пишучи роман «Людина-звір», де йшлося про машиніста, він певний час працював на локомотиві Його проект відображений у двадцятитомній серії науковоподібних романів «Ругон-Маккари, природна і соціальна історія однієї родини в добу другої імперії», яку І Франко назвав «колосальною пірамідою на могилі Наполеонівського царства», зауваживши, що «не все в тій піраміді тривкий граніт», що трапляється там «простий пісковець, є й згущене болото», «фальшиві перспективи» У передмові до неї Е Золя зазначав «Картина, яку я малюю, є простим шматком дійсності як вона є» Він вважав, що реалізм «звужував художньо-літературний кругозір» і тому мав би неминуче витіснитися «ширшим» Н Його творчий досвід поглибили представники групи Медани (П Алексіс, Ж К Гюісман, Г де Мопассан), які опублікували свої твори у збірнику «Меданські вечори» (1880), та А Доде, О Мірбо, Ж Ренар, що мали світогляд, близький до її настанов Натуралістичну естетику розробляли також засновники культурно-історичної школи І Тен, Ф Брюнетьєр, брати Ж та Е Гонкури Її художня концепція як заперечення традиції романтизму формувалася на основі позитивістської філософії О Конта та експериментальної фізіології К Бернара («Вступ до експериментальної медицини»), дарвінізму, сцієнтичних настанов, що мали універсальний характер Важливими були уявлення, за якими все сутнє ототожнювалося з природою за одночасного невизнання її як частини буття та несприйняття надприродних сил Натуралісти прагнули зробити мистецтво подобою науки Тому їхні твори стали «клінічним документом», історією спадкової хвороби, протоколом судової експертизи Натуралістичний дискурс перетворився на описово-експериментальний, поширений у механістичному природознавстві середини XIX ст Це спричинило появу антихудожності всі персонажі (робітники, селяни, пралі, солдати, лікарі та ін) поставали як усереднені образи, хоч і відігравали ролі жертви чи стихійних бунтарів «Майстер Тіме» М Кретца, «Декласовані», «Пекло» Дж Гіссінга тощо Прагнення перетворити художній твір на точну копію факту оберталося його детальним описом, обстоюваним Е Золя («Про роман», 1888) Свою специфіку Н виявив у німецькому письменстві (брати Г та Ю Гарти, Й Шлаф, М Конрад), в якому обстоювалося гасло «Мистецтво має тенденцію знову стати природою», проголошене теоретиком напряму А Гольцом Тому відкидалися спроби організації матеріалу, нехтувався сюжет, акцент робили на вульгарності й сатиричному зображенні, фрагментарності та «потоці свідомості», приділяли увагу технічним, побутовим, професійним аспектам, обстоювали максимальну зумовленість матеріальною дійсністю, поєднану з інтересом до фізіологічно-інстинктивної природи В англійському та американському письменстві поширилася локальна «література хатин» (Дж Мередіт, Дж Гіссінг, С Крейн, С Батлер, А Беннет, Ф Норріс та ін), проаналізована Г Брандесом («Натуралізм в Англії», 1875) Відгомін Н відчутний у творах угорських прозаїків Ж Юста і З Турі Захоплювалися ним у Польщі, що позначилося на критиці А Сигітинського, С Віткевича, прозовому доробку А Грушецького, А Дигасинського, З Нідзвідського, повісті «Каська-Каріатида» (1887) Г Запольської Вона, взявши за епіграф слова І Красицького «Пиши, що бачиш, цнота правди не лякається», переносила ідеї дарвінізму на суспільні відносини, зверталася до табуйованих тем, зокрема до сексуального інстинкту, венеричних хвороб («Про що не говорять», 1909, «Про що навіть думати не хочеться», 1914) Польські натуралісти гуртувалися навколо редагованого письменником А Грушецьким тижневика «Путник» (1884—89) Н викликав певний інтерес у представників «Молодої Польщі», передусім в І Данбровського, який використовував документальні матеріали, трактуючи їх як запис свідомості героїв літературного твору («Смерть»), а також С Жеромсько-

го чи В. С. Раймонда. Різновидом напряму можна вважати також російську натуральну школу та італійський веризм. У російській літературі програму Н. розробляв П. Боборикін («Європейський роман XIX ст.», 1900). В українському письменстві Н. не прищепився, хоча справив незначний вплив на творчі пошуки О. Кониського, Олени Пчілки, Б. Грінченка, Т. Зіньківського, Наталі Кобринської, І. Франка, який у своїх літературно-критичних студіях досліджував стильові особливості напряму («Еміль Золя, його життя і писання», 1898; «Влада землі у сучасному романі», 1891 тощо). Можливо, франківська теза про науковий реалізм з'явилася під впливом Н., адже ні автор натуралістичних бориславських оповідань («Борислав. Картини з життя підгірського люду»), повісті «Boa constrictor», ні М. Драгоманов не розмежовували Н. та реалізм. Леся Українка, використавши деякі прийоми Н. у драмі «Блакитна троянда», вказувала, що за ілюзорною правдою факту натуралісти не бачили художньо узагальненої правди, обмежуючи поетику лише «пошуками фактичної правди». Особливий інтерес до Н. характерний для творчості В. Винниченка: експериментальна проза («Краса і сила», «Що більше за нас»), драматургія («Дизгармонія», «Великий Молох», «Memento», «Брехня», «Чорна Пантера та Білий Медвідь»), романи («Рівновага», «Чесність з собою», «По-свій», «Божки»). Особливістю Н. було те, що він немовби «демократизував» мистецтво («Пастка» Е. Золя, «Жерміні Ласерте» Е. та Ж. Гонкурів), розширював його тематичні обрії (дно міста, поневіряння робітництва, як-от у романі «Жерміналь» Е. Золя, патології психіки людини, несвідомі мотиви поведінки та ін.), однак нехтував естетичними принципами творчості. Деякі прийоми Н. привертали увагу близьких до цього напряму апологетів «оновлюваного» реалізму на межі XIX—XX ст. (А. Франс, Еліза Ожешко, Г. Веллс, В. С. Раймонд та ін.), реалізовані в доробку французьких та польських популістів (20—30-ті XX ст.), у «веритизмі» X. Гарленда, у проголошуваній лефівцями «літературі факту», у так званому «виробничому романі», поширеному при «соцреалізмі». Генетично пов'язаними з Н. виявилися стилістика паризького «Вільного театру» режисера А. Антуана, німецького мейнінгенського театру Георга II та Л. Кронека, берлінського «Вільного театру» та «Німецького театру» режисера О. Брама, лондонського «Незалежного театру» Дж. Грея, львівського театру Г. Запольської, мандрівних труп Д. Гайдамаки, В. Суходольського, Л. Сабініна (XIX ст.), театру Г. Юри у 20-ті XX ст., неореалізм італійської кінематографії 40—50-х XX ст., російського МХАТу початку 90-х XX ст., сучасної масової літератури. Н. також перегукувався з імпресіонізмом, тому що митці часто творили у двох відмінних стилях, наприклад брати Е. та Ж. Гонкури, творчі зусилля яких, за спостереженням Е. Золя, «спрямовані на те, щоб фраза була миттєвим і точним знімком їх відчуттів [...]. Передати всю привабливість першого враження — ось їх мета». В історії письменства немає усталеної позиції щодо місця Н., вичерпність якого засвідчили романи Ж. К. Гюїсмана («Навпаки»), Е. Гонкура («Шері»), П. Бурже («Учень»), який схилявся до символізму. У французькому літературознавстві (Ф. Брунетьєр, П. Мартіно) Н. розглядають у контексті романтизму та раннього модернізму, засвідченого символізмом, що відповідає реаліям художньої дійсності. Натомість Ф. Ніцше, М. Нордау, Л. Толстой вбачали у ньому ознаки відмінного за стилем декадансу. Такого погляду дотримувався і марк-сист Г. Лукач («До історії реалізму», 1939), який сприймав Н. як відхилення від класичного реалізму. Тому потреба ідентифікації цього стильового явища залишається актуальною.

Натура́льна шко́ла — умовна назва гоголівського напряму в російській літературі (40-ві XIX ст.) для означення раннього періоду критичного реалізму. Її вперше використав Ф. Булгарін на сторінках газети «Северная пчела» (26 лютого 1846), критикуючи епігонів М. Гоголя. В. Бєлінський надав цьому словосполученню термінологічного значення, вважаючи, що Н. ш. зумовлена соціальним замовленням, репрезентувавши критичний реалізм. Вона може називатися школою умовно, тому що позбавлена внутрішньої єдності, сприймається швидше як початок перспективи критичного реалізму. Її представниками, крім М. Гоголя, були М. Некрасов, О. Герцен, І. Тургенєв, Д. Григорович, В. Даль, Ф. Достоєвський, М. Салтиков-Щедрін, які утворили авторський колектив «Отечественных записок» (1842—45), а з 1847 — «Современника», видали два збірники «Физиология Петербурга» (1845) та «Петербургский сборник». Вони прагнули відобразити відворотну, абсурдну соціальну дійсність, в якій знецінена людина, відкидали спроби ідеалізації довкілля, виявляли інтерес до конкретних життєвих фактів, надавали перевагу документальності, фізіологічному нарису, мемуарам тощо, попередивши появу натуралізму у європейських літературах. Дотримання таких настанов дало змогу реалізувати потенціал прози, зокрема великих епічних форм (повість, роман, епопея тощо), усувало поезію на периферію літератури. Проте сама Н. ш., спираючись на позитивістські настанови, швидко вичерпала свої можливості, поступившись іншим принципам зображення, котрі орієнтувалися на внутрішнє життя людини, часто незалежне від зовнішніх обставин, зумовлювали появу психологічної нарації, репрезентованої творами Ф. Достоєвського.

Натюрмо́рт *(франц. nature morte, букв.: мертва природа)* — жанр малярства, зображення предметів побуту, квітів, рослин, фруктів, страв, риби, дичини. Словесне відтворення аналогічних предметів інколи називають літературним натюрмортом. Зразки такого жанру віднаходять у доробку Галі Мазуренко:

Стіл. На столі склянки, бокали.
Для одного лише прибора.
А гості без вісти пропали.
І невідомо, хто був учора.
Зітліла сигаретка стигне
На венеційському кришталі.
Хто тут сміявся? Хто покинув,
Не докуривши, цю їдальню? [...]

На́тяк — див.: **Емфа́за, Алю́зія.**

«Нау́ка» — видавництво наукової, науково-популярної, художньої літератури (Вінниця, 1919—20). У ньому були надруковані драма «Украдене щастя», казка «Лис Микита» І. Франка, історична п'єса «Остання ніч» М. Старицького, збірка оповідань «Івась-музика» Г. Сенкевича, яка була перекладена українською мовою.

Нау́ка віршува́ння — окремий розділ теоретичної поетики; складається з ейдології (наука про образність), стилістики, метрики і ритмики, евфонії, композиції, мелодики.

«Науќова ду́мка» — видавництво НАН України, засноване в 1922 у складі Редакційно-видавничої комісії ВУАН, яке з 1927 набуло статусу видавництва ВУАН. Крім монографій з різних галузей знань, пріоритету надають повним виданням творів українських класиків. Так, у 1939—1964 було надруковане десятитомне повне зібрання творів Т. Шевченка, розпочата робота над виданням його літературно-мистецької спадщини у 12-ти томах. З'явилися п'ятдесятитомне зібрання творів І. Франка, двадцятитомне — М. Рильського, дванадцятитомне — П. Тичини, багатотомники І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін., видано п'ятитомне зібрання праць О. Білецького (1965—66), восьмитомну «Історію української літератури» (1967—71), «Українську літературу в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—91), «Історію української літературної критики» (1988), збірники «Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.» (1972), «Українська поезія. Середина XVII ст.» (1992). У видавництві з 1961 виходить серія «Українська народна творчість». Нині друкується систематизоване наукове видання «Бібліотека української літератури» (з 1982) як багатотомна серія з фаховими науковими передмовами, коментарями. За цей час у її складі з'явилися книги І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, «Українська література XVIII ст.», Григорія Сковороди, П. Гулака-Артемовського та Є. Гребінки, Остапа Вишні, Ю. Яновського, А. Свидницького, С. Руданського, Ю. Федьковича, двотомник І. Нечуя-Левицького, О. Довженка, А. Малишка, І. Кочерги, двотомник Лесі Українки, «Українські поети-романтики», «Українська література XVII ст.», Марка Черемшини, М. Старицького, двотомник М. Коцюбинського, А. Тесленка, «Українська література XIV—XVI ст.», Ольги Кобилянської, двотомник Панаса Мирного, «Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.», І. Карпенка-Карого, О. Кониського, Б. Грінченка, двотомник П. Куліша, В. Самійленка, І. Сенченка, В. Підмогильного, М. Хвильового, двотомник Б. Лепкого, Людмили Старицької-Черняхівської, двотомник В. Сосюри та ін. Вийшли друком книги «Михайло Драй-Хмара: Літературно-наукова спадщина» (2002), «Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзинського» (2006), в яких найповніше висвітлена творчість поетів, а також збірник літературознавчих праць «Вибране» С. Єфремова. Розпочате нове академічне дванадцятитомне видання творів Т. Шевченка (з 2003), підготовлене науковими співробітниками Інституту літератури НАН України за підтримки Держкомтелерадіо України, започаткована серія «Українська книга», в якій надруковано п'ять томів (з 2001) дванадцятитомника О. Гончара. Відновлено видання «Етимологічного словника» (четвертий том, 2003). Подією сучасного інтелектуального життя стало видання чотирьох із п'яти томів «Історії української культури» (з 2001).

Науќова поéзія — різновид літературного сцієнтизму, поезія, в якій науковий, виразно логічний компонент є домінантою твору, визначає його зміст, напрям розвитку ліричної теми. Теоретиком Н. п. є французький критик та літературознавець Р. Гіль («Трактат про слово», 1886, «Про наукову поезію», 1909), який обстоював потребу синтезу науки й мистецтва («Наука повинна шукати животворного дихання у поезії»), вимагав, аби поезія «забула» міфічні мотиви, орієнтувалася на науково-технічні досягнення. Такої настанови дотримувався А. фон Шаміссо:

Мов світла промінь в темну пору,
Приходить істина до нас,
Мов теорема Піфагора,
Вона несхибна повсякчас

(переклад В. Денисенка).

Першими зразками Н. п. вважають давньогрецькі космогонічні й астрономічні твори, філосософські дидактичні поеми («Теогонія» Гесіода, «Про природу» Парменіда, «Астрологія» Клеостра, «Про природу речей» Тіта Лукреція Кара, «Про рільництво» Вергілія та ін.). До цього жанру належать відомі в добу середньовіччя «Шестодневи» та «Фізіологи», ритмічне мовлення яких наближене до віршового, символічне тлумачення природних явищ, характерне для світогляду середньовічної людини, відображене у медичній поемі «Про дію трав» Одона Менгського, у «Книзі про коштовності» Марборда Реннського, у філософській поемі «Про цілокупність світу» Бернарда Сильвестра. Ці тенденції притаманні й арабській літературі; трактат «Квітник таємниць» азербайджанського поета Шейка Махмуда Шабустарі (XIII—XIV ст.), в якому у формі запитань-відповідей висвітлювалася суфійська версія світобудови. Н. п. створювали й українські, зокрема новолатинські, поети, як-от Юрій Котермак: «Прогностична оцінка поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі, доктора філософії і медицини Болонського університету». У Н. п. розмежовують кілька тематичних видів, одним із яких є літературознавчий — візантійський віршований підручник «Доктринал» Александра Вілладейського (прибл. 1199), «Нова поетика» Гальфреда Вінсальвського (прибл. 1212—13), «Лабіринт» Ебергарда Німецького (прибл. 1250); «Лист до Пізонів» Горація, «Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Призначення поезії» В. Гюго, «Мистецтво поетичне» П. Верлена, «Івановi Франковi: Відповідь на його посланіє» М. Вороного, «Критика поезії» П. Елюара та ін. Іншим різновидом Н. п. вважають твори натурфілософського характеру («Сади» Ж. Деліля), відомі в Україні за доробком Климентія Зіновієва («Про золотарів», «Про гутників і про склярів», «Про бондарів, або ж про плотників» тощо). Розквіт Н. п. припадає на XX ст., її популяризують В. Брюсов (Світ електрона»), А. Бєлий («Перше побачення»), а в Україні — В. Гадзинський, автор поеми «Айнштайн», М. Доленго (збірка «Об'єктивна лірика. Схеми і діагнози», 1923), В. Поліщук (збірка «Геніальні кристали», поеми «Асканія Нова», «Медуза актинія» тощо). Елементи Н. п., поєднані з кларнетизмом, були притаманні творчості П. Тичини (цикли «У космічному оркестрі», «Псалом залізу» та ін.), необароковій поезії М. Бажана періоду його «бурі і натиску» (поеми «Число», «Трилогія пристрасті»). На твори цього жанру впливають науково-технічні відкриття. Особливо це помітно в авангардистських течіях, зокрема у футуризмі з його апологетизацією техніки, «гоночного автомобіля», та

в конструктивізмі У новітній ліриці тенденції Н п характерні для творчості деяких шістдесятників, зокрема І Драча, схильного до метафоризації наукової лексики (*«синхрофазотрони ридають, як леви»*), осмислення науково-технічних концептів з погляду гуманістичних цінностей («Балада ДНК», «Чорнобильська Мадонна») Помітні вони і в поезії представників Нью-Йоркської групи, передусім Ю Тарнавського, Б Рубчака та ін

Наукóва фантáстика (*грец phantastikē здатність уявляти*) — епічні твори, в яких висвітлюється науково-технічний потенціал, реалізується уявлення письменника про віддалене майбутнє цивілізації, роль кіберів, контакти з позаземними цивілізаціями тощо Термін запроваджений у 1929 американським письменником та видавцем Г Гернсбеком Він радив письменникам писати свої твори за формулою «75% літератури і 25% науки», вважав інженера центральною постаттю сучасності Н ф була відома давно, хоча цей різновид наукової белетристики тривалий час вважався маргінальним Н ф називали літературою розмірковувань (Р Хайнлайн), літературою змін (А Кларк), літературою гіпотези, літературою ідей (Кобо Абе) тощо Брати А та Б Стругацькі обстоювали визнання Н ф як достеменної літератури з притаманною їй незвичайністю Її прояви характерні для народних легенд про Фауста, казок («Летючий корабель»), рицарського та готичного роману, творчості Ф Рабле, Ф Бекона, Я Коменського, Дж Свіфта, Вольтера, Й-В Гете, М Шеллі, В Ірвінга, Е А По, С Чеха, однак більшість дослідників пов'язує її виникнення з іменами Ж Верна та Г Дж Веллса Досі точаться дискусії щодо специфічних ознак Н ф, з'ясовується її спільне та відмінне з власне фантастикою, у якій переважають гротеск, символ, алегорії Так, соціальний лад на Землі та Місяці протиставлений у романі «Інший світ, або Держави та Імперії Місяця» (1650) Сірано де Бержерака Реалізм в етичних творах Н ф з'являється нечасто («Лялька» Б Пруса) Здебільшого романи, повісті, оповідання формувалися на межі письменства та науки, виклад міг бути підкріплений теоремами чи логічними алгоритмами Таким, наприклад, є роман «З гармати на місяць» Ж Верна, у якому багато математичних викладок, натомість в «Аеліті» О Толстого вони зведені до мінімуму У Н ф також використовували інтертексти міфів І Єфремов («Туманність Андромеди»), А Кларк («Космічна Одіссея 2001 р») Її називали «міфом, який дивиться вперед» (Л дел Рей), вважали важливою прогностичну функцію Інколи письменники звертаються до фантастики «на межі можливого» (оповідь про підводний танк, що перетворює сонячну енергію в електрострум за допомогою напівпровідників у творах «Сім кольорів веселки», «Щаслива зоря», «Останній полустанок» В Нємцова) або розповідають про неймовірні явища, майже недоступні людському світосприйняттю («Соляріс» С Лема) З розвитком Н ф поступово змінювалися погляди на науково-технічний поступ, ілюзії прогресизму («Пригоди капітана Гаттераса», «Таємничий острів», «80 000 льє під водою» Ж Верна) поступилися скепсису щодо них, акцентуванню на згубності інтелектуальних експериментів над природою, на якому наголошував Г Дж Веллс («Людина-невидимка», «Змагання світів», «Сьогоденна утопія», «Визволений світ») Особливо популярними у другій половині XX ст були твори Р Бредбері («451° за Фаренгейтом»), А Кларка («Піски Марса»), А Азімова («Кінець вічності», «Навіть боги»), братів А та Б Стругацьких («Стажери», «Країни багряних хмар», «Шлях на Амальтею»), що мали філософську проблематику, осмислювали шляхи розвитку культури й цивілізації Ж Верн наводив опис вірогідних геотермальних станцій, що використовують внутрішню енергію землі («500 мільйонів бегуми») Його роман «З гармати на Місяць», можливо, наштовхнув науковців на проект побудови гармати для запуску вантажів на орбіту довкола Місяця як майданчика для польотів на Марс, про що йшлося під час зустрічі американських та російських ракетників у Семипалатинську (1992) Атомна бомба детально описана в оповіданні «Мертвий коридор» американського письменника Д Кемпбелла, надрукованому в четвертому числі журналу «Вражаюча наукова фантастика» («Естаундінг саєнс фікшн», 1944) Публікація занепокоїла ФБР, бо опис сприйняли як розсекречення «Манхетенського проекту», що мав кілька ступенів таємності Невдовзі такі бомби американці скинули на японські міста Хіросіму та Нагасакі Застосування сонячної енергії, ґрунтовно змальоване у романі «Сонячна машина» В Винниченка, реалізується нині у вигляді геліоустановок, розроблених Інститутом технічної теплофізики НАН України, що використовуються не лише для опалення помешкань, а й для пришвидшення появи зерен хлорофілу та крохмалю в клітинах рослин Майбутніх слухняних зомбі змалював Ю Смолич у повісті «Господарство доктора Гальванеску» (1929) Заміну робітників промисловими роботами, що супроводжується соціальною нестабільністю, передбачив В Владко у повісті «Ідуть роботарі» (1931) Кібернетичний двійник, здатний виконувати глибоководні чи космічні роботи, зображений в оповіданні «Відхилення від норми» (1962) І Росоховатського В іншому його оповіданні «Спадщина» йшлося про синтез гена (молекули ДНК), внесення певних хімічних змін при лікуванні успадкованих недуг Цей синтез було здійснено у лабораторії Стенфордського університету (1967), а його керівник А Корнберг став лауреатом Нобелівської премії Н ф має специфічні канони, з урахуванням яких відбувається адаптація традиційних сюжетів пригодницького роману в його різновидах одіссеї (пародійні «Зоряні щоденники Йона Тихого» С Лема), робінзонади («Робінзони космосу» Ф Корсака), утопії («Сонячна машина» В Винниченка), антиутопії («1984» Дж Орвелла) До образів не висувають вимог відповідності такій достовірності та індивідуалізованості, як у психологічних наративах Існує багато класифікацій Н ф Так, Г Альтов («Реєстр сучасних науково-фантастичних ідей та ситуацій»), аналізуючи теми та сюжети, пропонує розподіляти її за 10-ма класами, окреслює в них 73 підкласи, 326 груп і 2034 підгрупи Г Гуревич, спираючись на критерії жанру і тематики, пропонує виокремлювати десять різновидів Н ф (пізнавальна, пригодницька фантастика, «мрії про мету», «про засоби», «техніка майбутнього», «нові ідеї», психологічна, сатирична фантастика, антиутопія, утопія) А Осипов обмежується жанровими критеріями антиутопія, роман-застереження, сатирична фантастика, «проблемні твори з "твердим" науковим змістом», пригодницька фантастика, фантастичний детектив, фантастична

казка, психологічна, гумористична фантастика О Ковтун («Поетика незвичайного Художні світи фантастики, чарівної казки, утопії та міфу», 1999) замість поняття «Н ф» застосовує термін «раціональна фантастика», яка пов'язана з інформатикою, футурологією, подає наукове пояснення описуваних явищ, розкриває причиновість методом науки, не посилаючись на таємничу долю чи волю богів У ній виокремлюють історичну (альтернативна історія на зразок повісті «Дефіляда в Москві» В Кожелянка, криптоісторія, тобто прихована історія, як-от «Подивись в очі чудовиську» Л Лазарчука роман-гіпотеза — «Танцівниці з Атлантиди» П Андерсона), прикладну (втілення інженерної думки), соціально-психологічну, в якій розрізняють такі підджанри утопія, що розмежовується на кіберпанк (ідея тотальної комп'ютеризації), нанопанк (маніпуляція матерією на молекулярному та атомарному рівнях), стімпанк, або паропанк (технологія парових машин), антиутопія, роман-попередження Класифікація може бути розширена Нині до жанрів Н ф додають не обмежені фабульними рамками фентезі «Володар кілець» Дж Р Р Толкіна, «Маллорея», «Бемаріада» Д Еддінгса, «Чорний загін» Г Кука та ін Твори цього жанру опрацьовує кінематографія екранізації творів М Шеллі, Г Дж Веллса, Р Л Стівенсона тощо В Україні найвідомішим фантастом XX ст був О Бердник — автор повістей «Поза часом і простором», «Серце Всесвіту», «Покривало Ізіди», романів «Шляхи титанів», «Стріла часу», «Хто ти?», «Чаша Амріти» Громадська організація «Українська духовна республіка» проводить літературно-мистецьку акцію «Зоряні читання Олеся Бердника» Глибокі філософські проблеми порушено у романі «Син сонця — Фаетон» М Руденка Нині видається російськомовний журнал «Реальність фантастики», готується російськомовна «Антологія сучасної фантастики», участь в яких беруть письменники Марина та С Дяченки (Київ), А Валентинов та Генрі Лайон Олді (Харків) У Києві 14—17 квітня 2005 відбулася міжнародна Асамблея «Портал — 2005», в якій взяли участь письменники-фантасти та автори фентезі Р Шеклі (США), А Сапковський (Польща), Р Квалья (Італія), Г Прашкевич (Росія), брати Капранови, які представляли видавництво «Зелений пес», де друкуються книги фантастичного та фентезійного жанру українською мовою, та ін

Наукóве товарúство íмені Шевчéнка (НТШ) — найдавніша українська наукова організація (з 1892), заснована у Львові на базі Літературного товариства імені Шевченка (з 1873) У діяльності НТШ виокремлюють кілька етапів Перший (1873—92) характеризується роботою власної друкарні, поширенням української художньої та літературознавчої книжки, наприклад «Історія літератури руської» О Огоновського, виданням журналу «Зоря» Для другого (1892—1914) — визначальні реорганізація товариства за зразком Академії, функціонування трьох наукових секцій (філологічна, історично-філософська, математично-природничо-лікарська), комплектування бібліотеки, налагодження зв'язків із європейськими науковими установами, регулярні випуски «Записок Наукового товариства імені Шевченка», друкування низки наукових видань восьмитомних «Пам'яток українсько-руської мови і літератури» (1896—1912), «Збірника філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка» у 23 т (1898—1937), «Етнографічного збірника» у 40 т (1899—1929), «Матеріалів до українсько-руської етнології» у 22 т (1899—1929), журналу «Літературно-науковий вісник» (з 1898), восьмитомної «Українсько-руської бібліотеки» (1902—11), «Матеріалів до української бібліографії» (1909—11) тощо У третьому періоді (1914—45) діяльність НТШ перервана Першою світовою війною, переслідувана польською владою, організація ліквідована у Львові радянською владою (1939), але збережена завдяки науковцям-емігрантам з'явилися нові видання, як-от двотомні «Праці комісії класичної філології» (1919), «Праці комісії шевченкознавства» (1931—33), журнали «Стара Україна» (1924—25), «Українська книга» (1939), «Сьогочасне і минуле» (1939) та ін Четвертий період (1945—89) — еміграційний із центрами у Міттенвальді під Мюнхеном (з 1947), Марселі біля Парижа (з 1951) та їхніми крайовими відділами в Америці й Австралії, діяльність яких координувала Головна Рада НТШ (Нью-Йорк, з 1955) У цей час функціонував Інститут соціальних досліджень, Інститут Енциклопедії українознавства, друкувалися «Бібліотека українознавства» у 61 т (1951—89), двотомна тематична (1949) та двотомна словникова у 10 книгах (1955—84) «Енциклопедія українознавства», «Збірник матеріалів наукових конференцій» (з 1955), науково-інформаційні «Вісті Наукового товариства ім Шевченка в Європі» тощо П'ятий період пов'язаний із відновленням НТШ у Львові та «Записок Наукового товариства імені Шевченка» (з 1990), налагодженням зв'язків з еміграційними структурами цього товариства У роботі НТШ в різний час брали участь такі провідні українські науковці, як М Драгоманов, О Кониський, М Грушевський, І Франко, В Гнатюк, В Левицький, Ф Колесса, С Смаль-Стоцький, М Возняк, В Щурат, І Горбачевський, О Кульчицький, П Зайцев, І Раковський, І Кузеля, В Кубійович, О Романів та ін

«Наукóвий збíрник музéю украї́нської культýри у Свúднику» — неперіодичне видання досліджень з історії, літератури, мистецтва, мови, фольклору, етнографії (Пряшів, з 1965) в упорядкуванні М Мушинки (перші чотири томи), І Чабиняка (наступні два томи), І Русинка (сьомий — дванадцятий томи), М Сополиги (п'ятнадцятий том) У збірниках друкували дослідження українських, словацьких, чеських науковців, не опубліковані раніше твори В Довговича, О Духновича, О Павловича та ін, записи 50—60-х XIX ст фольклору українських закарпатців тощо

«Наукóвий збíрник товарúства "Просвíта" в Ýжгороді» — двомовне українсько-російське літературно-наукове видання (Ужгород, 1922—38) за редакцією А Волошина, В Гаджеги, І Панькевича, В Бирчака На його сторінках висвітлювалися проблеми письменства, мистецтва, мови, етнографії, історії церкви на Закарпатті Матеріал подавався за різними правописними нормами До авторського колективу належали М Возняк, В Гнатюк, Ф Колесса, С Рудницький, К Студинський, Ф Потушняк, чеські дослідники Ф Тіхий, Ф Габріел, А Шаш та ін У виданні з'явилися також середньовічна повість «Александрія», народні пісні Закарпаття у записах Ф Колесси тощо

Наукóвий реалíзм *(франц réalisme, англ realism, від лат realis суттєвий, дійсний)* — застосу-

вання в літературі наукових методів об'єктивного дослідження Термін І Франка Письменник у той час перебував під впливом позитивізму, цікавився натуралізмом, передусім творчістю Е Золя Не сприймаючи настанов О де Бальзака на зміну довкілля, він наголошував «Я задовольняюсь роллю вченого, зображаючи дійсність» Свої переконання він реалізував у циклі оповідань «Борислав Картини з життя підгірського люду», у повісті «Boa constrictor» Письменник, на думку М Ткачука («Концепт натуралізму і художні шукання в "Бориславських оповіданнях" І Франка», 1997), відмовився від ролі всевідного автора, наявного у творах класичного реалізму, перебрав на себе функцію об'єктивного спостерігача Проте поняття «Н р» виявилося фантомним, оскільки специфіка розгортання художньої літератури має образне, а не понятійне підґрунтя Пізніше І Франко тлумачитиме письменство як мистецький феномен, що засвідчить його трактат «Із секретів поетичної творчості»

Наукóвий стиль *(лат stilus, від грец stylos паличка для писання)* — функціональний різновид літературної мови, що обслуговує сферу науки, отже, передає наукову інформацію аргументовано і доказово, за допомогою властивої йому сукупності мовних засобів Використовується в літературознавстві, теорії й історії літератури Для текстів-розвідок із цих дисциплін характерні орієнтація на книжну лексику, логічний виклад спостережень та доведень, застосування класифікаційних прийомів при осмисленні досліджуваного матеріалу, використання термінологічного апарату, дефініцій Призначення Н с зумовлює добір специфічних синтаксичних і граматичних засобів, зокрема переважне вживання абстрактних іменників із суфіксами *-ість, -ство, -изм, -ація,* використання іменних складених присудків, безособових форм дієслів на *-но, -то,* складних речень із різними типами підрядного зв'язку тощо Логіку наукового тексту відображає рубрикація Н с у XIX ст представлений переважно в писемній формі, що зумовило його надмірну книжність, а у XX ст, із поширенням обміну інформацією на семінарах, конференціях диспутах, у ньому виробляються засоби, зорієнтовані на використання в усному мовленні, на встановлення контакту з аудиторією

«Наукóві запúски» — збірники праць наукових установ, вищих шкіл, товариств Цей тип подання інформації сформувався у Західній Європі у другій половині XVII ст для оприлюднення наукових розвідок, доповідей, протоколів наукових рад Такі видання українською мовою започаткували Наукове товариство імені Тараса Шевченка (Львів) та Українське наукове товариство (Київ), «Н з» виходили поряд із російськомовними, надрукованими у Київському, Харківському та Одеському університетах Нині «Н з» видають наукове товариство русинів-українців Словаччини, Тернопільський національний педагогічний університет ім В Гнатюка тощо

Нáхгешіхте (*нім Nachgeschichte подія після історії*) — позафабульний зміст, події, які відбулися з персонажами після композиційної розв'язки На відміну від епілога Н постає у вигляді стислої інформації про їхню долю У літературознавстві поняття вживається переважно під час аналізу класичної новели чи аналогічних до неї жанрів Поряд із Н використовують терміни «форгешіхте» (Vorgeschichte), тобто лаконічна передісторія оповіді перед зав'язкою, та «цвішенгешіхте» (Zwischengeschichte) — повідомлення про те, що сталося між двома зображуваними подіями

Націонáльне у літератýрі — органічна якість письменства, що відрізняє його від інших, зумовлена етногенетичною пам'яттю, звичаями, традиціями, мовою, типом світосприйняття народу Притаманні українському характеру ліричність, кардіоцентричність, гармонійність, романтичність позначаються на багатьох різножанрових текстах українського письменства, визначають його стильову специфіку, настроєність, тональність Таку ліризованість літератури сприймали не всі письменники, наприклад представники «Празької школи» вбачали у них «фемінність», слабкість, відсутність внутрішньої дисципліни, яким протиставляли свою, перейняту вольовими імперативами «філософію чину» Поза національним література неможлива, оскільки поряд з універсальними поняттями існують культурно-історичні реалії, що сприяють її становленню і розвитку За спостереженням М де Унамуно, «жива, плідна універсальність [ ] притаманна кожній окремій людині тому, що вона сповита плоттю нації, релігії, мови, культури», а В Шекспір, Данте Аліг'єрі, М де Сервантес, Г Ібсен належать всьому людству, бо «один з них був англійцем, другий — флорентійцем, третій — кастільцем, четвертий — норвежцем» Подібне твердження висловлював І Франко, наголошуючи, що «кожний чільний сучасний писатель — чи він слов'янин, чи француз, чи скандинавець [ ] — може мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та заразом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» Послідовно Н у л втілюється завдяки науковим студіям Й -Г Гердера та ідейно-естетичним пошукам романтиків Художнє осягнення етнічної реальності може переходити в поєднання свого та іншого, сприяти подоланню бінарної однобічності, притаманної європоцентризму, як це здійснили Й -В Гете у своєму «Західно-східному дивані», І Франко в перекладній антології та ін На прикладах українського (У Самчук, Р Андріяшик, Ірина Вільде) та польського (А Кусьневич, Л Бурковський) романів Оксана Веретюк розкрила етноцентричні тенденції сприйняття одним народом іншого, надання пріоритету представникам свого етносу (у першому випадку — українцям, у другому — полякам), що пов'язане з національними стереотипами і символікою Проблема Н у л є актуальною під час визвольного руху певного народу визначальна для сербо-хорватського іліризму італійської літератури періоду рисорджименто, фіннофільського руху, спрямованого проти шведського впливу, вираженого у творчості Івало («Пасинок своєї доби», 1895) Іноді у письменстві може з'являтися варіант стилю або напряму, який об'єднує загальнолюдські й національні тенденції, таким є модернізм в українській літературі, що виник на перетині європейської «філософії життя» та національної «філософії серця»

«Наш гóлос» — український літературно-культурний місячник Спілки письменників Румунії (Бухарест, з 1990) за редакцією М Корсюка Висвітлює особливості розвитку українського письменства в Румунії До авторського колективу належать К Ірод,

І Ковач, Ю Павлиш, П Романюк та ін У журналі вміщено оповідання «Ворожки» Ольги Кобилянської, поезії М Зерова, М Дінеску в українському перекладі С Ткачука, наукову студію Д Мазілу «Про роль староукраїнських книг у розвитку румунської культури XVI—XVII ст», статтю «Світоч духу» Магдалени Ласло-Куцюк, у якій ідеться про перше видання «Кобзаря» Т Шевченка, та ін

«Наш рідний край» — літературно-краєзнавчий журнал для молоді Закарпаття (Тячів, 1922—39) за редакцією О Маркуша Крім загальнопізнавального матеріалу та педагогічних статей, у ньому друкували твори В Гренджі-Донського, Марійки Підгірянки, Ю Боршоша-Кум'ятського, Ф Потушняка, П Пойди та ін При часописі з 1924 видавали «Віночок для підкарпатських діточок»

«На́ша до́ля: Збірник праць ріжних авторів» — кілька видань (Л, 1893, 1895) Наталі Кобринської («Жіноча бібліотека»), присвячених проблемам емансипації жінки На їх сторінках також друкували літературний доробок Ганни Барвінок («Праправнучка Баби Борбця», «Забісована дівчина Настуся», «Королівщина»), Ольги Озаркевич («Охоронки»), виписки із «Позиченої кобзи» П Куліша (перекладені ним твори Й-В Гете, Дж Г Байрона, Г Гейне, І Нікітіна), «Літературні замітки» М Дамяна (В Морачевського) про Ф Ніцше, Г Ібсена, Г Келлера, Г де Мопассана, Е Золя, К Гамсуна, Ю А. Стріндберга, У Гансона, А Дигасинського

«На́ша земля́» — громадсько-політичний, літературно-художній прокомуністичний журнал (Ужгород, 1927—28) за редакцією В Гренджі-Донського На його сторінках вміщували твори Ю Боршоша-Кум'ятського, О Джумурата, а також В Стефаника, Марка Черемшини, П Тичини, Остапа Вишні Друкували й розвідки про творчість Т Шевченка, І Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, С Черкасенка та ін Видання було заборонене місцевою владою

«На́ша культу́ра» — літературний місячник, додаток до тижневика «Наше слово», який виходить у Польщі з 1958 з перервами за редакцією М Щирби, А Середницького Довкола видання гуртуються поети О Лапський, Я Гудемчук, М Лучак, І Златокудр, Є Самохваленко, О Табський, Ольга Петик, Ірина Рейт, прозаїки А Верба (Середницький), Наталя Ожибко-Волошанська, Л Бучило та ін На сторінках додатка з'являлялися літературознавчі публікації С Козака, В Назарука, В Мокрого, Я Грицковяна, мовознавчі студії М Лесіва, історичні розвідки С Заброварного, фольклорно-етнографічні матеріали

«На́ша пісня» — збірка популярних українських пісень, пов'язаних із визвольним рухом (Вецляр, 1916), видана заходами «Союзу визволення України» за участю Б Лепкого Розпочинається гімном «Ще не вмерла Україна» У збірнику були вміщені маршові пісні «Гей, не дивуйте!» (музика М Лисенка), «Січова пісня» І Франка, «Марш гайдамаків» (вірш О Маковея, помилково приписаний М Бачинському), «Ми — гайдамаки», «Січовий марш» М Обуха (псевдонім К Трильовського), «Не пора» (слова І Франка, музика Д Січинського) та ін

«На́ше мину́ле» — журнал, оформлений Г Нарбутом, що виходив при видавничому товаристві «Друкарь» (К, 1918—19) за редакцією П Зайцева У його рубриках «Архів літературний», «Архів історичний», «Полиця антиквара-бібліофіла» друкувалися дослідження з історії України та літератури Зокрема, тут з'явилися матеріали про діяльність Кирило-Мефодіївського братства, не опубліковані ще листи та фрагмент із щоденника Т Шевченка, два числа гумористичного рукописного журналу «Помийниця» (1863), архівні документи багатьох українських письменників, спогади про М Драгоманова, Ф Вовка тощо Авторський колектив складався з науковців С Єфремова, М Сумцова, Д Багалія, П Стебницького, В Модзалевського, М Плевако, М Зерова, І Айзенштока, П Филиповича та ін

«На́ше сло́во» — назва кількох періодичних видань, передусім одеської газети (1909—10) за редакцією Б Лівшиця, на шпальтах якої часто з'являлися статті В Воровського під псевдонімами Профан, Мухомор (статті «Пам'яті Т Г Шевченка», «А П Чехов»), друкувалися відгуки про акторську трупу М Кропивницького У 1928 у Полтаві виходив літературний, громадсько-політичний журнал за редакцією Л Дяченка, що вважався додатком до газети «Більшовик Полтавщини», в якому, крім творів місцевих авторів (Ю Андрущенко, Ю Жилко, С Журахович, М Корсун та ін), публікувалися студії з історії українського письменства, спогади про Панаса Мирного, гуморески П Капельгородського тощо Нині назву «Н с» має тижневик, який виходить у Варшаві з 1956 і є виданням Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ, з 1990 — Об'єднання українців Польщі), присвячений життю українців на теренах Польщі, у 50—80-ті XX ст зазнавав постійних цензурних утисків Обов'язки головного редактора виконували М Щирба, А Гошовський, Г Боярський, М Вербовий, Р Галан, з 1993 — М Чех У ньому друкували твори М Рильського, В Сосюри, Б-І Антонича, Д Павличка, В Стуса, роман «Батурин» із тетралогії «Мазепа» Б Лепкого тощо На одній із його сторінок висвітлювали проблематику життя Лемківщини («Лемківське слово», з 1964 «Лемківська сторінка», з 1990 «Лемківська бесіда») Мав додатки (для дітей та юнацтва — «Світанок», для жінок — «Криниця», літературно-популярний щомісячник «Наша культура») У 90-ті XX ст перестав виходити

«На́шим ді́тям» — українське видавництво у Росії (Петербург, з 1913), що випускало ілюстровані В Карриком та Г Павловичем дешеві книжки для дітей дошкільного віку, зокрема «Кобзарик» Т Шевченка, збірку з нотами «Колядничок», низку українських народних казок («Коза-Дереза», «Пан Коцький» тощо, «Ріпка» у записі І Франка)

Нґем — жанр в'єтнамської ліро-епічної поеми-монологу, сформований у XVIII ст, що проголошувався від імені знедоленої жінки Сповідь ліричної героїні про життєві негаразди характеризують глибокі переживання Н спирався на традицію національної пейзажної лірики, мав строфічну будову, був чотиривіршем, у якому перший, другий та четвертий верси представлені семискладниками, а третій — шестискладником Крім зовнішніх рим, у Н вживались і внутрішні Розмір називався саунг-тхат любкат Жанр започаткувала Доан Ті Дьєм (XVIII ст) поемою «Дружина вояка, який рушив у далекий похід» Один з найвідоміших творів Н — «Скарги королівської полюбовниці» (XVIII ст) Нгуєн Зі Тіху

Небили́ця — невеликий за обсягом твір будь-якого жанру розважального змісту, комічного ефекту в якому досягнуто шляхом зумисного порушення хронологічної послідовності викладу подій, а також використання алогізмів, смислових абсурдів та каламбурів, скомпонованих за принципом метатези Інші назви Н — «побрехенька», «нісенітниця» Вимисел у творах цього жанру доводиться до абсурду, оксиморона Іноді Н має вигляд говірного вірша з перевернутим зображенням, може вплітатися у казкову оповідь, у жартівливу пісню («Коли б я був полтавський соцький»), може бути самостійним наративом Головною вимогою Н вважають те, щоб «розповідати без слова правди», «плести сім мішків гречаної вовни» Н, близька до анекдоту, використовувалася на вечорницях, різних забавах «[ ] *слухайте, дівчата' Я вам розкажу, що колись було зі мною, та тільки цур — не перебивати і "брешеш" не казати, а то покину розказувати Було це тоді, як мого батька й на світі не було, а ми з дідом вдвох на печі жили, ще й добре жили, на комині хліб сіяли, та було в нас п'ять курок дійних, сім півнів загжджих*»(О Воропай Звичаї нашого народу — К, 1991 — Т 1) Жанром цікавилися письменники Зокрема, С Руданський, використовуючи його традицію, створив власні «Переслів'я» Прийом Н Остап Вишня застосовував у своїх усмішках, О Ільченко — у химерному романі «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай та чужа молодиця» тощо

Невла́сне пряма́ мо́ва *(англ quasi-direct speech)*, або **Непрями́й ди́скурс,** — квазіпрямий дискурс, введена в авторський текст чужа мова, що зберігає властивості висловлення персонажа, яким він себе характеризує, але без цитування й відповідної пунктуації Запроваджений у прозі XIX ст, поширений у XX ст Монолог подається немовби від автора (третя особа замість першої), але у вигляді мислення й мовлення літературного героя, думки і почування якого безпосередньо виражені Таким чином створюється двопланове мовлення автор передає «внутрішнє» висловлення персонажа, його душевні переживання або об'єктивна оцінка подій поєднується зі сприйняттям іх цим персонажем Н п м близька до непрямої, коли в ній використовуються дієслова у формі третьої особи Вона притаманна передусім художньому дискурсу, «виступає і в поезії, і в прозі як прекрасний вид передачі голосів, яким, за авторовим задумом, треба звучати стримано, приглушено, нещиро, іноді — залишатися "внутрішніми" голосами, вираженням роздумів, загнаних у себе почувань тощо» (Л Булаховський) Зразком Н п м є уривок із повісті «Тіні забутих предків» М Коцюбинського «*Палагна прибігла додому лиха Добре, що хоч Іван нічого не бачив Ну і сусідонько файний, смага б ті взяла' Не мав коли приступитись до неї' Ігій на тебе' А що ворожіння пропало — то вже пропало Вагалась, чи казати про Юру Іванові, чи дати спокій*»

Невла́сне прями́й ди́скурс *(англ quasi-direct discourse)* — див **Вільний непрями́й ди́скурс**

Нево́льницькі плачі́ — низка українських народних дум XV—XVI ст, стиль і мелодія яких асоціюються з голосіннями Поширеним мотивом є розповідь козаків, що потрапили в турецьку неволю, про іх поневіряння, сподівання на порятунок («Плач невільників», «Плач невольника в турецькій неволі») Близькими до Н п були твори, опосередковано пов'язані з ними «Самійло Кішка», «Маруся Богуславка», «Іван Богуславець», «Втеча трьох братів з города Азова»

«Не́вский альмана́х» — популярне щорічне видання (Петербург, 1825—33, з'явилося 9 випусків) Є Аладьіна На його сторінках вміщували твори О Пушкіна (уривки з поеми «Бахчисарайський фонтан», «Борис Годунов», «Євгеній Онегін») та ін російських письменників У часописі з'явилися також «Казки про скарби» О Сомова, представника української школи у російській прозі, який підписувався псевдонімом Порфирій Байський Спроба Є Аладьіна поновити альманах у 1846 та 1847 була невдалою

Негати́вна діале́ктика — назва методології Т Адорно («Негативна діалектика», 1966), яку він використовував для спростування логоцентричних універсалій Просвітництва та діалектики Г-В-Ф Гегеля Якщо Г-В-Ф Гегель прагнув уникнути логічної суперечності через опосередкування відмінностей на підставі тріади (теза — антитеза — висновок), то Т Адорно вбачав таке підпорядкування відмінностей неминучій ідентичності проблематичним, бо це позбавляє іх особливого сенсу, призводить до уніфікації (універсальної однаковості), а отже, сприймається як форма насильства Тому виникає потреба відмовитися від вищої категорії, повернутися до принципів Н д, яку відкинув Г-В-Ф Гегель На відміну від І Канта антиномії Т Адорно поставали вже як суперечність суспільства, а не раціонального розуму, зумовлювали обґрунтування понять не-ідентичності, випадкового, чуттєвого, конкретного, позбавленого засилля абстрактних універсалій Відбулася дезінтеграція суб'єкта і об'єкта, зруйнувалися бінарні опозиції Погляди Т Адорно збігаються з концепцією постмодернізму, хоч він і не відкидав істини З його Н д співвідносні поняття сингулярності, відмінності, алтерності, визнання не-ідентичності, фрагментарності значення, розпорошеності суб'єкта пізнання, критика універсалізму Проблема, порушена Т Адорно, позначилась на художній практиці модернізму, авангардизму, особливо постмодернізму

Негати́вна інфля́ція *(нім negativ Inflation, від лат negativus заперечний і inflatio здимання, розбухання)* — безпідставне зниження людиною самооцінки власної персони, що, за аналітичною психологією, виникає через її уподібнення до Тіні Стан Н і, супроводжуваний переживанням невдач творчості, характерний для творчості багатьох письменників

Негати́вний друк *(лат negativus заперечний)* — нанесення зображень чи тексту білим кольором на чорному тлі

Негати́вність *(лат negativus заперечний)* — імпульсна дія лібідо, спрямована на прориви усталеного ритму життя і смерті, Ероса й Танатоса Юлія Крістева («Революція поетичної мови», 1974) запозичила його у Г-В-Ф Гегеля як «четвертий термін гегелівської діалектики» На думку дослідниці, Н поетичного тексту прориває структури повсякденної мови та нормативи літературної мови чим потужнішим буде прорив, тим яскравішою видаватиметься поезія і тим важче її сприйматиме пересічний читач Нова практика прочитання «з Лотреамоном, Маларме, Джойсом і Кафкою» означає відмову застосовувати «лексико-семантичну операцію декодування і від початку відтворити траєкторію іх виробництва, не зу-

пиняючись на означниках, оповідях, системах», а занурюючись у «небезпечне і неприборкане горнило, свідками якого лиш постають ці тексти» Проте Н можна відтворити приблизно, що Юлія Крістева продемонструвала на прикладі аналізу поезії авторитетних для постмодернізму Лотреамона та С Маларме, які поривали з класичною традицією, на її думку, у фройдівському дусі Едипового комплексу

Негритю́д *(франц negritude, від лат niger чорний)* — ідеологічна концепція національного руху, започаткована у 30-ті XX ст , поширена в деяких, переважно франкомовних, країнах Африки як реакція на асиміляцію французькими колонізаторами, заперечення концепції європоцентризму, переорієнтація на іманентні етноментальні цінності, повернення «своїй расі значної енергійності, віри в себе, що розбивалася вщент упродовж віків» (С Аллен) Рух розвинувся завдяки Негрському відродженню та поезії афроамериканців Л Х'юза, С Брауна, К Макея Термін запровадив антильський поет Е Сезер у поемі «Щоденник повернення до рідної землі» (1939), з'ясовуючи специфіку африканської особистості Поняття «Н » пізніше використав прихильний до цього руху Ж П Сартр у передмові «Чорний Орфей» до «Антології негрської та мальгашської поезії французькою мовою» (1948), упорядкованої сенегальським поетом, філософом, політиком Л С Сенгором Він обґрунтував Н як «живий міф», був автором збірок «Пісні в сутінках», «Чорні жертви», «Ноктюрни», «Ефіопські мотиви», поеми «Хай мені відлунять кори та балафонги» (1939) Після Другої світової війни Л С Сенгор обстоював ідею культурного симбіозу африканської та європейської культур «Негритюд і гуманізм», «Поезія дії Бесіди з Мухамедом Азізою», «Те, у що я вірю» На формування психологічних засад Н вплинула концепція А Бретона, який віднаходив у африканському мистецтві аналоги сюрреалізму, вбачав у творчості африканських поетів образ Чорного Орфея, відірваного від Евридіки, тобто від негрських джерел Т Мелоне («Про негритюд в негро-африканській літературі») вважав, що це явище зумовлене моральною кризою західної цивілізації, коли «негр опинився в засланні від самого себе вирваний зі свого природного оточення та кинутий у ворожий світ, ні в чому не маючи опертя», тому він мусить знайти у собі волю до самореалізації На історично зумовлених відмінностях ментальності африканців та європейців наголошували Е Гернье, Л Леві-Брюль, К Леві-Стросс, але власне негрську концепцію сформулювали автохтони Л С Сенгор, Секу Туре, Ф Чікая, У Тамсі, Кваме Нкрума, Шейх Анта Діоп, Нене Кхалі та ін Вони публікувалися на сторінках часопису «Африканська присутність», що з'явився в 1947 У ній наголошувалось на здатності негра сповідувати культ плідності, відвертий еротизм, засвідчений «Венерою Готтентотською», занурюватися в емоційну стихію, розбудовувати міфічний світ, опановувати довкілля через чуттєве проникнення в нього Тому виразними є патріархальні звичаї, зафіксовані у негрському фольклорі, зокрема у жанрах міфічного наративу, байки, притчі, казки, пісні, в яких відображена містична єдність людини і світу Специфіка такого мистецтва привертала увагу європейців, зокрема кубістів, експресіоністів, сюрреалістів, часто спонукала їх до стилізації африканських зразків Сформувався зв'язок між верлібром французької поезії межі XIX—XX ст та антильським віршуванням, поширився вплив афро-американської поезії (спірічуелс) на Н У 50-ті XX ст Н критикували африканські письменники Франц Фон, Шейх Ант Діоп, Нене Кхалі, а в 60-ті, у зв'язку з вибор енням багатьма країнами Африки незалежності, він утратив свою актуальність, поступаючись романтизуванню чорної краси, змалюванню унікальних африканських звичаїв та вірувань У 70—80-ті спостерігалося відродження його ідей, коли моделі етногенетичної пам'яті й традиційної культури, роду і моралі протиставлялися руйнівним тенденціям як капіталістичної, так і комуністичної цивілізації Деякі письменники творили в площині зустрічних течій, якот романісти Френсіс Бебей («Ашантійська лялечка», 1973, «Король Альбер із Еффіди», 1977), Ж Додо («Уаззі», 1977), Тідіам Дем («Массені», 1977), Амаду Коне («При порозі ірреального», 1980), Жан П'єр Макута Мбуку (футурологічна пастораль «Вигнанці у священному лісі», 1981), Габріель Дензі («Зоря на світанку», 1984) Проблему Н досліджували О Мяло, В Кухалашвілі

Не́грське відро́дження, або **Га́рлемське відро́дження,** — масштабний культурницький рух чорношкірих американців першої третини XX ст , який супроводжувався яскравим спалахом творчої енергії та етнічним розквітом, відображав креативну атмосферу «чорного» кварталу Нью-Йорка, швидко поширився в інших містах США Н в тривало до початку Другої світової війни, сформульоване в теоретичних концептах філософа А Локка, письменника В Дюбуа, історика К Вудсона Найповніше концепція Н в представлена у Нортонівській антології афро-американської літератури (1997) Його поява зумовлена зневажливим ставленням білого населення до негрів, використанням їх як дешевої робочої сили, суворим сегрегаційним законодавством у південних штатах тощо Гарлем перетворився на центр пробудження свідомості афроамериканців, тут діяла Національна асоціація сприяння прогресу кольорового населення, виходили часописи «Крайсіс», «Опортьюніті», «Нігроу вордл», які сприяли розкриттю таланту молодих акторів та творчої інтелігенції Домінантою нової моделі їхнього національного усвідомлення була концепція позбавленого расової меншовартості, вільного «нового негра», заманіфестована А Локком в однойменному журналі (1925) Водночас долали спробу обмеження цього руху лише розв'язанням проблем, що стосувалися суто афро-американської дійсності Таку настанову сприймали як обмеження свободи творчості Н в відновило спотворену історію, пробудило інтерес до Африки як втраченої батьківщини для багатьох американських негрів, хоч їхнє мистецтво сприймали тоді як екзотику За таких умов також сформувався негритюд з акцентуванням на афроцентризмі Найпомітнішими постатями Н в були поети Дж В Джонсон, А Бонтан, К Маккей, К Каллен, романіст Дж Тумер — автор містичного роману «Очерет», поет, прозаїк, драматург Л Х'юз а також письменниці Дж Фосет, Н Ларсен, З Н Герстон, відома також як фольклористка й антрополог Своєрідним кредо цього руху вважається сонет «Якщо ми маємо померти» (1919) К Маккея та естетична програма Дж В Джонсона, викладена у передмові до упорядкованого ним «Збірника поезій американських нег-

рів» (1922) В Дюбуа вимагав високої художньої довершеності у зображенні «душі чорного народу» Письменники виявляли орієнтацію як на класичну спадщину, так і на модерністські та авангардистські тенденції Так, К Каллен виявився прихильником традиційного західного віршування, натомість Л Х'юз поєднував модерністські експерименти з ритмами та образним ладом негрської музики, здебільшого джазу та блюзу, З Н Герстон використовувала у своїй прозі фольклорні інтертексти До доробку Н в постійно звертаються письменники наступних поколінь, він стимулював появу культурно-мистецьких рухів на зразок «негрської революції» 60—70-х XX ст, названого, за К Бігсбі, другим Н в, тільки, на відміну від першого, політизованого Нині виокремлюють третє Н в, засвідчене потужним розквітом афро-американського письменства, у 1993 Нобелівська премія була вручена Тоні Моррісон Сучасному негрському руху властиве поєднання магічного реалізму, постмодернізму з афро-американською традицією

«Неділя» — літературно-науковий ілюстрований місячник на засадах реалізму та народності (Львів, 1911—12) за редакцією В Щурата, Я Весоловського На його сторінках друкували доробок молодих авторів, а також твори І Франка, М Яцківа, Г Хоткевича, О Колесси, П Карманського, Б Лепкого, М Жука, Катрі Гриневичевої, Наталі Романович, О Турянського, переклади з творів зарубіжних письменників (Ч Діккенс, Г Гейне, В Оркан, К Міксат, А Аверченко, Б Прус), статті М Возняка, І Труша, С Людкевича тощо

Недостові́рний нара́тор *(англ unreliable narrator, від лат narrare розповідати, оповідати)* — наратор із нормами та поведінкою, смаками, судженнями, моральними переживаннями, не узгодженими з нормами прихованого автора Незважаючи на це, достовірність оповіді зплишається переконливою

Недраматизо́ваний нара́тор *(англ undramatized narrator, від грец drama дія і лат narrare розповідати, оповідати)* — прихований оповідач, на противагу драматизованому наратору

Неза́мкнутий пері́од *(грец periodos кружний шлях, обертання)*, або **Непо́вний пері́од,** — складна синтаксична конструкція, в якій однорідні підрядні речення розташовані після головного У Н п важлива інтонація, що відрізняється від типової замість різкого спаду після паузи спостерігається її притишення

Незрозумі́лість — ускладнення іронією сенсу висловлення, за якого певні значення залишаються поза увагою інтерпретаторів Поняття Ф Шлегеля (есе «Про незрозумілість») Проблему, на його думку, можна розв'язати шляхом універсальної освіченості, що дала б змогу подолати Н Спроби повного декодування світу були відомі здавен Особливо ними цікавилися просвітники, розраховуючи на всепроникний універсальний розум Проте їх очікування виявилися ілюзорними Т Адорно у праці «Теорія естетики», аналізуючи твори модернізму, виявив, що вони здатні формувати епістемологічні альтернативи культурі Тому критика письменства не повинна зосереджуватися на Н художніх явищ, має усвідомити, що вона є невід'ємною їх частиною, і захистити таким чином свої структури від стороннього втручання, перетворення їх на предмет утилітарного інтересу Н неминуча для різних теорій інтерпретації, зокрема герменевтики, що шукає оптимальні шляхи іманентного розуміння літератури без накладання на неї чужорідних теорій Близьким до Н в інтерпретації Т Адорно видається поняття піднесеного Ж Ф Ліотара, що вказує на явища поза репрезентацією

Нейтра́льна ле́ксика *(лат neutralis ні той, ні інший і грец lexikos словесний, від lexis слово)* — загальновживані слова мови, яким притаманна простота, зрозумілість, називають поняття, предмети, явища, ознаки, дії тощо, не закріплені за певним стилем чи сферою застосування, не мають експресивного забарвлення Н л є основою усного та писемного мовлення і комунікації Їй протиставляють розряди слів, стилістично маркованих, що мають додаткове значення, емоційно оцінні, експресивні

Нейтра́льне всеві́дання *(англ neutral omniscience і лат neutralis ні той, ні інший)* — за класифікацією Н Фрідмана — один із восьми можливих кутів зору, всезнання, притаманне гетеродієгетичному, всюдисущому неособовому наратору, який не втручається у зображуваний перебіг подій, наприклад у творі «Володар мух» В Голдінга

Нейтра́льний нарати́вний тип *(англ neutral narrative type, від лат neutralis ні той, ні інший, англ narrativity розповідність, грец typos відбиток, зразок, форма)* — тип оповіді з характерними ознаками зовнішньої фокалізації, що поруч з аукторіальним та акторіальним типами вважається одним із трьох основних класів типології Дж Лінтвельта

Некроло́г *(грец nekros мертвий і logos слово, вчення)* — стаття чи замітка з приводу смерті людини, що містить стислу інформацію про її життя та діяльність Н з'явилися з появою християнства як записи у церковних книгах імен померлих духовних подвижників З VII ст такі списки набули особливого поширення, перетворилися на панегірики Н може мати форму емоційно піднесеного вірша у прозі, передавати гіркоту втрати *«Будь же, Тарасе, певен, що ми твій заповіт соблюдемо і ніколи не звернемо з дороги, що ти нам проклав єси Коли ж у нас не стане снаги твоїм слідом простувати, коли не можна буде нам, як ти, святу правду глаголити, то лучче ми мовчатимемо* [ ]» (П Куліш), мати форму портрета-нарису («Василь Стус — летюча зірка української літератури» Є Сверстюка), спогадів («Він переміг» В Захарченка — про В Стуса), може містити огляд чи оцінку творчості покійника («Микола Сумцов» С Шаха, «Юліан Опільський» М Семчишина, «Жива душа Учителя» А Малюка — про Лідію Дунаєвську) Факти, вміщені в Н, часто є цінними для науковців, наприклад матеріали з приводу смерті М Коцюбинського, опубліковані у «Спогадах про Михайла Коцюбинського» (К, 1989)

Нелега́льне вида́ння — не дозволене офіційною владою, зазвичай опозиційне видання, яке розповсюджують підпільно, наприклад самвидав

Нелінійні структу́ри *(лат linea лінія і structura побудова, розміщення)* — прояв розгалужування (версифікації) перспективних траєкторій еволюції, пов'язаних із прискоренням соціальної динаміки, зорієнтованої на глобальну цивілізацію з урахуванням етнокультурного розмаїття та організаційності центризму, на противагу лінійним структурам, притаманним класичній європейській літературі (культурі), відображеним в ідеях еволюції та прогресизму

Важливою ознакою Н є вважають синергетику, яку застосовували в багатьох галузях, від квантової механіки до осмислення історії людства, а отже, і письменства нелінійне письмо, нелінійна темпоральність, нелінійна модель несвідомого, генеалогія замість історії тощо Н є сприяють адекватному розумінню нерівнозначних самоорганізаційних систем, на відміну від традиційного (філософського) пізнання, зосередженого на розкритті динаміки лінійних систем, що розвиваються, апелюванні до абстрактних теренів предметності (монада та ін) У постмодернізмі також застосовуються ідеальні об'єкти (ризоморфне середовище, номадичний розподіл сингулярностей тощо), формується термінологічний апарат, відмінний від традиційного (письмо, текст, означування, трансцендентне означуване, порожній знак, номада, шизоаналіз, машини бажання тощо) Ці поняття засвідчують розвиток нового типу мислення, що критично переглядає «тисячолітню мову діалектики» (М Фуко), розгортається у двох паралельних напрямках природничо-науковому, основою якого є синергетичні програми, та гуманітарному, що спирається на філософію постмодернізму Нелінійне бачення світу схиляється до визнання безперервних розгалужень системи в її еволюційній перспективі, векторна спрямованість якої формує уявлення про віяло альтернативних шляхів Однак нерівнозначну систему може характеризувати не так поняття «структура», як нонфінальність конфігурування середовища, відкритого для радикальних трансформацій Особливо конструктивним вважається чинник випадковості Процесуальність нелінійних динамік передбачає самтожність зовнішнього та внутрішнього як основи самоорганізації нелінійної системи, що виявляє свою вірогідну, нічим не зумовлену природу Н є притаманний невичерпний когнітивний потенціал, виявлений в інтерпретаційній функції Тому взаємодія культурних традицій може розглядатись як їх діалог при децентрації культурного середовища, відмова від усталеного логоцентризму, визнання суб'єкт-суб'єктних зв'язків, застосування міждисциплінарної комунікації природничих і гуманітарних наук

Нематеріа́льне мисте́цтво — див «Нова́ хви́ля».

Неможли́ве — логіко-когнітивні конструкції, що суперечать природним чи соціальним законам, поширені у класичній естетиці У постмодернізмі це поняття вказує на модальність буття і мислення, обґрунтовує концепції нонсенсу, трансгресії Ж Батай назвав його «ненавистю поезії» Н стосується динаміки нелінійних структур, засвідчує безмежне розгалуження траєкторій системи, що мають різні назви· мережа, ризома (Ж Дельоз та Ф Ґваттарі), плетениця, перехрестя бе́зкраю (М Фуко), смислові перехрестя вибору (Р Барт), хіазм (Ж Дерріда), лабіринт (У Еко, Ж Дельоз) Аргентинський письменник Х Л Борхес застосував метафору «саду з алеями, що розбігаються» (лабіринт), моделюючи таким чином біфуркаційний механізм розгортання безперервно нанизуваних подій, кожна з яких може відбутися випадково, непередбачувано Розгалужування низки означувань розглядається з позиції номадології, фіксуються їхні вузлові пункти, двозначні знаки Тому у кожній точці цього процесу постає вірогідність появи різних, взаємовиключних світів Отже, феномен Н сприяє перегляду амбівалентної семантики нонсенсу, бо те, що в одній ситуації видається безглуздим, в іншій може бути достеменним, узгоджуватися із сенсом В аспекті трансгресії Н постає як модальність буття, вихід до її потенціалу, а не до іншої можливості, що виражається після випробування всіх призначених для спростування можливих можливостей Ж П Сартр вважав такий шлях досвідом абсурду, М Бланшо вбачав у ньому «те, що ми не здатні опанувати» чи «зробити своїм випробовуванням», однак можемо сприйняти завдяки досвіду-межі як виходу поза буденність лінійного мислення» У такому разі переживається зумовлений незнанням екстаз, який водночас породжує незнання, виводячи до обрію невизначеного, недостовірного, де виникають реалії, щоб відразу поринути у хаос

«Неможли́ве мисте́цтво» — стильовий антипсихологічний авангардистський напрям «Нової хвилі», зорієнтований на пошуки принципово нової, «природної» мови мистецтва, спрямованої на моделювання природного довкілля Започаткований у 1968 на Нью-Йоркській виставці Його представники (Д Оппенгейм, Ф Майєрс, Я Діббет та ін), спираючись на досвід «ready made» та традицію італійського «бідного мистецтва» (arte povera), схильного до нехтування класикою й до фіксації локального предметного світу, прагнули моделювати речі, вслухатися у проголошений футуристами «пульс матерії», зливатися з об'єктом, як цього вимагали кубісти Тому, на думку Дж Челента, митець має справу «з найпростішими матеріалами та природними елементами (земля, вода, мідь, цинк, ріки, суходіл, сніг, вогонь, трава, повітря, камінь, електрика, сила, вага, висота, вегетація тощо)» Так був реалізований обстоюваний М Семенком принцип «метамистецтва», тобто мистецтва, що, вийшовши із власних іманентних меж, втратило свою сутність Прагнучи наблизитися до життя, воно насправді дистанціювалося від нього, йому притаманна практика накладання на природу інтелектуальних матриць на зразок Land-art'у (траншеї «Подвійне заперечення» в Неваді, «Гнучкі кола» М Гейзера тощо), Sea-work'у («Біла лінія на морі» Я Діббета, яку можна було побачити лише з вертольота), Sky-work'у (світлові, димові, лазерні конструкції Ф Майєрса над Нью-Йорком) «Н м », яке продукувало одноразові образи, асоціюється з геппенінгами (пересаджування кукурудзи на дно океана, «Вибух» Д Оппенгейма), із творами, що саморуйнуються, нагадуючи про ефемерність мистецтва, яке існує «лише для себе», не маючи нічого спільного зі справжньою художньою дійсністю, з концепцією «мистецтво для мистецтва» У такий спосіб представники «Н м » протестували проти комерціалізації мистецтва Їхні прийоми цікаві постмодерністам, позначаються на ідеї перформансу

Ненарати́вне мисте́цтво *(англ nonnarrated art: неоповідне мистецтво)* — антинаративне, антиконцептуальне мистецтво, що полягає у повній відмові від будь-якої розповідності, сформоване у 80-ті XX ст Усунення інформативного чинника відбувається шляхом абсолютизованої герметичності або у випадку нетривалого існування тексту за його майже одночасного написання і знищення (Е Варгол, С Гундлах та ін) Н м розглядалося як своєрідна форма поновлення авангардизму

Ненарати́вний ди́скурс *(англ nonnarrated narrative, від narrative розповідь, і лат discursus мір-*

кування) — оповідь чи розповідь із відсутнім наратором, наприклад, у новелі «У неділю рано» В Портяка

Не́нія *(лат nenia жалобна пісня)* — голосіння над покійником його родичів під час похоронального обряду під звуки флейти Термін має фригійське походження, потрапив до давнього Риму й латинської мови через етруську Н називали й богиню померлих, храм якої містився за Вімінальськими ворітьми Н спародіював Сенека («Погарбузення», розділ дванадцятий) Згодом так називали тужливу, монотонну пісню

Необаро́ко *(грец neos новий, молодий і італ barocco, букв дивний, вибагливий, примхливий)* — відновлення стильових елементів бароко у модернізмі, що спостерігалось у творчості представників «розстріляного відродження» (М Йогансен, А Любченко, М Семенко, М Бажан та ін), Б -І Антонича, Нью-Йоркської групи, Київської школи, Вал Шевчука, С Сапеляна, Бу-Ба-Бу, «гераклітів» Це поняття запровадив в українське літературознавство Ю Лавріненко У постмодернізмі Н вперше застосував іспанський філософ Х Р де Вентос для означення західноєвропейської свідомості наприкінці XX ст , яку всупереч уніфікації на макрорівні характеризували дезінтеграційні процеси на мікрорівнях Синонімічними вважають терміни «спільнота спектаклю» (Г Дебор), «театрократія» (Ж Баландьє), «система симулякрів» (Ж Бордіяр), «племінні культури» (Ж Дельоз, Ф Гваттарі) тощо О Калабрезе назвав цей період ерою необароко Іспанська дослідниця Кармен Відаль проводить аналогії між новітньою добою й класичним бароко, схильним до надання переваги фрагментарному, анатомізованому світосприйняттю, зорієнтованістю на динамізм, на переживання напруження між поєднаними чуттєвими й інтелектуальними чинниками, на співіснування шляхетності й вульгарності, аскетизму й гедонізму, науки й містики У літературних творах спостерігають взаємопроникнення жанрів, розмивання стильових меж, формування відчуття непевності, примарності, театральності життя і водночас його переускладненої предметності, що супроводжується карнавальними акціями під гаслом «Краще здаватися, а не бути» Будь-яка подія сприймається як умовний символ, позбавлений історичного значення та змісту

Необхі́дні і доста́тні умо́ви — умови традиційної логіки, які встановлюють залежність істинності певного судження від умов, зафіксованих іншим судженням Необхідними називають умови, без яких дане твердження не може бути істинним, а достатні вказують на підстави, за дотримання яких твердження є істинним Умови можуть бути необхідними, але недостатніми, і навпаки

Неогонгори́зм *(грец neos новий і від прізвища іспанського поета Л де Гонгори-і-Арготе)* — модерністська стильова тенденція в іспанській та латиноамериканській поезії першої чверті XX ст , близька до ультраїзму, яка виникла на підставі оновлення слідів притаманного Л де Гонгорі-і-Арготе культизму (гонгоризму) як стильової течії бароко Представниками Н були Р Даріо, Ф Гарсія Лорка, Р Альберті та ін

Неого́тика *(англ new gothic, від грец neos новий, італ gotico готський, з назви германського племені готів)* — умовна назва художніх явищ новітнього західноєвропейського та американського письменства, пов'язаних з інтертекстами готичної традиції, передусім готичного роману, що полягали в поєднанні елементів містики, фантастики, середньовічної чи східної екзотики із елементами сучасності Застосовувана наприкінці XIX ст Так, події у новелі «Дивна історія доктора Джекіля та містера Хайда» (1886) Р Л Стівенсона, романі «Дракула» (1897) Б Стокера відбувалися наприкінці XIX ст Ця тенденція існувала в межах антипозитивістського неоромантизму, позначилася на творах Марка Твена («Янкі з Коннектикута при дворі короля Артура»), О Вайлда («Кентервільський привид», «Портрет Доріана Грея»), Г Веллса («Людина-невидимка»), В Фолкнера («Святилище», «Авессалом, Авессалом!»), а також К Вілсона, А Мердока, А Картера, С Кінга, Р Желязни, Е Райса та ін Найбільш притаманна Н фентезі (лорд Е Дансейні, Х В Лавкрафт, А Дерлет та ін), текстам журналів «Weird tales», «Amazing stories»

Неогумбольдтіа́нство *(грец neos новий і від прізвища німецького мовознавця і філософа В фон Гумбольдта)* — напрям у мовознавстві XX ст , прихильники якого (Б Ворф, група німецьких лінгвістів на чолі із Л Вайсгербергом) спиралися на ідеї В Гумбольдта, здійснюючи їх критичний перегляд На думку Б Ворфа, уявлення людини про довкілля, зафіксоване системою понять, закріплених у мові значень, системою граматичних категорій, визначає поведінку людини щодо предметів і явищ Його міркування заклали основи антропологічної лінгвістики Представники німецької школи, зокрема граматики, зорієнтовані на зміст, намагалися створити таку граматичну систему, яка враховувала б закладений у мові зміст, що забезпечує мовне пізнання світу Зразком такої системи Л Вайсберг та його послідовники вважали німецьку мову

Неоідеалі́зм *(грец neos новий і франц idealisme, від грец idea ідея)* — тенденція в лінгвістиці, зокрема стилістиці, представники якої наголошували на властивості мови породжувати художні твори, формувати комунікативне поле між автором та читачем, позначилася на літературознавстві Започаткована у Німеччині на початку XX ст К Восслером («Позитивізм та ідеалізм у мовознавстві», 1904), розвинута Л Шпіцлером, Р Гандке та ін Позитивістське уявлення про мову та літературні тексти поєднувалося з позицією В Гумбольдта про мову як енергію духовної культури народу, Б Гроса — про мету стилістики, що полягає у висвітленні наявного у творі індивідуального висловлення з ознаками ідіографізму, В Дільтея з його теорією континуаторів та здобутками психоаналізу

«Неокла́сика» *(грец neos новий і лат classicus взірцевий)* — умовна назва естетичної платформи невеликого кола київських поетів, літературознавців та перекладачів періоду «розстріляного відродження» — М Зерова М Драй-Хмари, П Филиповича, О Бургардта (Юрія Клена), М Рильського «Н » була неформальним товариством вільних митців, які шанували талант, цінували літературу за її іманентними критеріями, відмежовувалися від позахудожніх організацій на зразок Аспанфуту, «Плуга» чи ВУСППу, характеризувалася елітарним уявленням про письменство Спільними для «неокласиків» стали принципи «аристократизму духу», творчого інтелекту, тяжіння до гармонії між раціональною сферою та почуттями, тобто до калокагатії, до високої культури

мислення й дисципліни поетичного мовлення Це зумовлювало іхнє захоплення досконалістю античноі лірики, вишуканістю доробку трубадурів, глибиною орієнтальноі поезіі, естетичним смаком класицистів, шляхетністю бароковоі метафори, кларизмом та філігранністю творів французьких «парнасців», мовленнєвою вишуканістю поезій представників російського срібного віку, а також зацікавлення українською класикою, розбудовою національного, перейнятого «вітаїстичною» енергією письменства Творчою практикою представники «Н » спростовували закиди вульгарно-соціологічноі критики (Б Коваленко, Д Загул, Я Савченко та ін) щодо іхнього відмежування від життя, в якому вони не сприймали підпорядкованість певним ідеям чи партійним настановам, писали про трагічність національного відродження, що засвідчували сонети М Зерова («Обри», «Київ з лівого берега» тощо), а його сонет, відомий нині під назвою «Pro domo» мав початкову назву «Молода Україна», містив естетичну програму «Н » Життєлюбство було притаманне і ліриці М Рильського, який прагнув до гармонізаціі людини і природи Сучасність висвітлювали у своіх поезіях М Драй-Хмара, П Филипович, пізніше О Бургардт, який у 20-ті XX ст майже не друкувався як поет «Неокласики» мали на меті оновлення культивованоі ними традиційноі версифікаціі Зокрема, М Зеров прагнув, щоб його сонети «зберігали звичайну мовну інтонацію», не відкидаючи визначального принципу «Класична пластика і контур строгий», прагнув утвердити «саме недодержаність і зрив» Дослідники відзначають музичність лірики М Драй-Хмари (В Іванисенко), романтичний пафос у П Филиповича (Наталя Костенко), несхильність М Рильського «психологічно й естетично» до «нового парнасизму» з «мармуровою красою форм» (Л Новиченко) Тому термін «Н » потребує відмежування від неадекватного йому неокласицизму У «неокласиків» немає творів, що відповідали б суворим вимогам класицистичноі поетики як замкнутоі художньо-стильовоі системи з притаманними ій раціоналістичним мімезисом, статичністю, пластичністю, у якій відсутні інтимні мотиви та переживання, із урівноваженою версифікацією та використанням лише античних алегорій М Зеров та його однодумці не дотримувалися як таких настанов, так і вимог єдності місця, часу і діі Для «неокласиків» класицизм був одним із важливих конкретно-історичних напрямів, до якого вони зверталися так само, як і до бароко чи імпресіонізму Вони утверджувалися не з позицій «чистого класицизму», на чому наголошував М Зеров, вказуючи на понятійну неточність терміна «Н » і пропонуючи брати иого в лапки М Рильський також відзначав специфіку цього поняття, «випадково» застосованого до групи інтелектуальних поетів, які гуртувалися спочатку при часописі «Книгарь», а згодом — навколо видавництва «Слово» Київські «неокласики», незважаючи на відсутність заманіфестованоі літературноі школи (течіі), утверджували естетичну концепцію духовного оновлення художньоі свідомості письменника та націі загалом, виводили українське письменство, якому були притаманні неповна структурованість і надмірна заангажованість, за рахунок критерію краси у річище природноі тяглості літератури, дисциплінували кардіоцентричну стихію генераціі митців «розстріляного відродження», поєднуючи діонісійську традицію **з аполлонійською культурою** Деякі критики, зокрема Ю Шерех, вважали, що на середину XX ст потенціал київськоі «Н », яку він неадекватно перейменував на неокласицизм, вичерпався Однак літературна практика підтвердила іі життєздатність, засвідчену доробком Юрія Клена, який поєднав іі традиціі з тенденціями «Празькоі школи» і Михайла Ореста, іі також обстоював у період МУРу В Державин Цю традицію в межах Об'єднання українських письменників «Слово» поглиблювали Б Кравців, С Гординський, особливо І Качуровський (збірки «В далекій гавані», 1956, «Пісня про білий парус», 1971, «Свічадо вічності», 1990) Іх та М Ореста відносять інколи до молодших «неокласиків» Водночас до київського «п'ятірного ґрона» критики Ю Шерех, В Державин залучають і прозаїка В Петрова (Домонтовича) Оксана Боярчук проводить «неокласичні» паралелі з його творчістю та творчістю інших прозаіків, наприклад з новелою «Смерть у Венеціі» Т Манна Питання залишається дискусійним, адже деякі літературознавці, наприклад Віра Агеєва, не поділяють подібних припущень

Неокласици́зм (*грец neos новий і classicus взірцевий*) — тенденціі в мистецтві XIX—XX ст, спрямовані на наслідування нормативів, естетичних принципів, змістових складників, стильових прийомів античноі літератури, французького класицизму, веймарського класицизму як конкретно-історичних напрямів XVII та XVIII ст, що використовували давньогрецькі та давньоримські інтертексти, дотримувалися закону єдності часу, простору і діі, канонічного поділу на стилі та відповідні жанри тощо У вужчому значенні — стосується літературного періоду (1660—1780) англійського просвітницького письменства (Дж Драйден, Дж Свіфт, Дж Аддісон, Р Стіль, А Попп, О Голдсміт С Джонсон, історик Е Ґіббон), на думку представників якого у римській спадщині були розвинуті вічні жанри, а митці мусять наслідувати античні зразки, орієнтуватися на поетичну спадщину Горація, послідовно обстоювати принципи логоцентризму, впорядкованості та стриманості Таку тенденцію сприймали як заперечення руссоізму, пізніше — як реакцію на кризу романтизму та притаманного йому діонісійства, поворот до аполлонійства Увага митців до Н на початку XX ст була зумовлена також потребою протистояти схильному до деструкціі авангардизму Тому вони у своіх творах апелювали до чеснот стоіцизму, цілісних характерів, ясності стилю, впорядкованості та гармонійності сюжету, статичноі врівноваженості та симетріі зображення, абсолютизували моральні цінності Н розгортався у відмінних від власне класицизму напрямах романтизму, реалізму, модернізму, що зумовило взаємовплив відмінних стильових якостей Так, поезіі А Шеньє («Античні вірші»), драматургіі М Ж Шеньє, малярству Ж Л Давіда притаманна апологія культу краси і гармоніі, громадського обов'язку та ясного розуму, протиставлених чуттєвості сентименталізму чи індивідуалізму «бурхливих геніів» Таких настанов дотримувалися О Пушкін, К Батюшков, А Фет в написаних у дусі античності поезіях, а також схильні до кларизму «парнасці» (Л де Ліль, Ж Ередіа, Т Готьє), які творчо полемізували з романтиками, прагнули повернути цілісність канону, притаманного класицизму, М Щербина («Вірші», 1842, «Грецькі вірші», 1850) обґрунтував тезу «мистецтво для мистецтва» В англійській літературі ана-

логічні ознаки були властиві доробку прерафаелітів, наприклад поемі «Життя і смерть Ясона» В Морісса Наприкінці XIX — у XX ст Н постав як реакція прихильників класицизму на декаданс, натуралізм, модернізм і авангардизм, частково позначився на творчій практиці представників Абатської школи, акмеїзму, спрямованій на подолання тексту як хаосу Аналогічні процеси характерні і для так званої романської школи (Франція), що діяла в межах проголошеної Ж Мореасом програми «Романської школи» (1890), повертаючись до класицистичних форм Її представники, зокрема поет, публіцист, літературний критик Ш Моррас, обстоювали потребу оздоровлювального класицистичного ренесансу, антитетичного віянням суб'єктивізму у письменстві, хоча він надавав цим гаслам здебільшого націоналістичного змісту, пов'язуваного з традицією римських легіонерів і класицистичної французької естетики, із неприйняттям романтизму, який, на його думку, породжує «республіканські» та «анархічні» явища Близьким до них був американський неогуманізм І Беббіта й П Е Мора, в якому з позицій «філософії життя» поновлювалися класичні норми моралі та мистецтва, проголошувані основою артистичної самодисципліни, внутрішнього контролю, зумовлені потребою навести лад, гармонію у світі Для І Стравінського таким чинником мала бути музика, для Н Г'юма — строге геометричне мистецтво нового часу, центральними в якому стали догма гріха і визнання людини недосконалою істотою Специфіку аналогічних неоднозначних змагань відзначали П Валері, І Анненський, Вяч Іванов, В Брюсов, намагаючись поєднати концепти модернізму та класицизму Ознаки Н наявні у доробку німецьких письменників П Ернста, С Люблінського, В фон Шольца, С Георге, англійського поета Т С Еліота, одного з теоретиків та практиків імажизму, прихильника творчості єлизаветинських драматургів, поезії Дж Донна, Дж Драйдена У польській літературі Н представлений у ліриці Л Стаффа (збірки «Квітуча гілка», «Посмішки миттєвостей», «У тіні меча»), який належав до модерністського угруповання «Молода Польща», а також у творчості поетів, об'єднаних навколо журналу «Museion» (Л Г Морштин, Е Лещинський та ін), «скамандритів» (Я Івашкевич, С Наперський, Я Колонецький) У 30-ті XX ст вони перебували під впливом П Валері та С Георге Античний еталон для апологетів Н, на відміну від класицистів, стосувався не стилю, а був джерелом для асоціативних варіацій новітніх культурологічних та естетичних проблем, використання міфічних сюжетів, мотивів та ін інтертекстів, характерний для хореографії Айседори Дункан, метроритмічних експериментів Українському письменству Н притаманний меншою мірою, тому що, за твердженням Д Чижевського, класицизм у ній проявився лише частково, не давши такого зразка, який би посів помітне місце в літературному процесі і на який можна було б орієнтуватися Н реалізований спорадично у ліриці В Самійленка, драматичних поемах Лесі Українки («Іфігенія в Тавриді», «Кассандра»), у деяких віршах М Рильського («Слово про рідну матір») Дослідники Ю Шерех, Д Наливайко, О Астаф'єв, В Пахаренко та ін інколи ототожнюють Н із київськими «неокласиками», які мали іншу естетичну концепцію, орієнтувалися не лише на досвід класицизму, а й на традицію інших, несумісних з ним стилів, як-от бароко, романтизм, символізм, на світоглядні настанови середньовіччя чи здобутки орієнтальної літератури, тобто на будь-які інтертексти класики Невиправдано зараховувати багатьох письменників XX ст до Н на підставі використання ними античних мотивів або деяких прийомів доби класицизму Б Шоу («Цезар і Клеопатра», «Пігмаліон»), Дж Джойса («Улліс»), Ж Ануя («Антігона»), Ж П Сартра («Мухи»), А Камю («Міф про Сізіфа»), Ж Жироду («Троянської війни не буде», «Електра») тощо Часто спроби відновлення тенденцій класицизму оберталися стилізацією цього періоду На початку XIX ст, переважно в російській літературі, використовували термін «лжекласицизм» «псевдокласицизм» задля відмежування класицизму від проявів бездумного його наслідування

Неоконструктивізм *(грец neos новий і лат constructio побудова)* — напрям авангардизму, який використовує досвід конструктивізму, а також експресіонізму, кубізму, футуризму, дадаїзму, що повставали проти ілюзійності зорового сприйняття Його можливості реалізували представники поп-арту, оп-арту, кінетичного мистецтва тощо

Неологізм *(грец neos новий і logos слово, вчення)* — нове слово (вислів) для називання невідомих предметів, явищ, понять, якостей, властивостей, дій Виокремлюють Н лексичні (*симулякр, ризома*) і семантичні, коли активізуються слова, що раніше перебували у пасивному словнику Так, поняття «екологія», що називає науку про зв'язок організмів у довкіллі, може вживатися і в непрямому значенні (*екологія душі*) Поява Н зумовлена потребами доби, її науковими відкриттями, змінами суспільних відносин, еволюцією культури, лексичними запозиченнями тощо Крім загальновживаних Н, відомі також індивідуальні, авторські, творцями яких стають письменники Згодом їх новотвори можуть перейти до активної лексики мови *високочолий* (Т Шевченко), *страдниця, мрія, осоння, чарівливий* (М Старицький), *самосвідомість* (І Нечуй-Левицький), *провесна, промінь* (Леся Українка) та ін Н бувають й індивідуально-авторськими, що залишаються у контексті як hapax legomenon, не існуючи поза ним, як-от у ліриці М Семенка (*хрещатикуючи*), М Рильського (*празима*), П Тичини (*мучень, сонцебризний, вітровіння, акордитись, ясносоколово*) тощо

Неоміфологізм *(грец neos новий, mythos слово, сказання, logos слово, вчення)* — напрям у європейській культурі, що виник на межі XIX—XX ст, кризі позитивізму протиставив концепцію «філософії життя», живлену традицією романтиків, зокрема творами Й Гельдерліна та Е-А-Т Гофмана, в яких міфи поставали організаційним елементом художнього світу, започаткований Р Вагнером та Ф Ніцше Н виявився характерним для модернізму («Саломея» О Вайлда, «Чудо Святого Антонія» М Метерлінка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Прометей» Вяч Іванова, «Мойсей» І Франка та ін) та творчості авангардистів («Загибель Атлантиди», «Віла і лісовик» В Хлєбнікова) Для Н характерне формування авторських міфів на інтертекстуальній основі, використання вічних мотивів, що контрастували із знедуховленою дійсністю «Міста-спрути» Е Верхарна, «Кручений біс» Ф Сологуба, «Йосип прекрасний» Н Хікмета Особливістю цього напряму стало звертання письменників до роману, драми, поеми, в яких вико-

ристовують міф, що виходить за межі первинної версії, поєднується з іншими історичними та новітніми темами («Петербург» А Бєлого, «Йосип та його брати» Т Манна, «Улісс» Дж Джойса, «Майстер і Маргарита» М Булгакова), моделює особливу дійсність, надаючи їй універсального значення, виводить персонажів у сьогодення («Процес», «Замок» Ф Кафки, «Кентавр» Дж Апдайка) Після Другої світової війни актуалізується прагнення розглядати довкілля крізь призму міфічних паралелей, наприклад «Одіссеї» («Зневага» А Моравіа, «Некія» Г Носака) чи «Іліади» («Кассандра» В Вольфа) Ознаки Н притаманні магічному реалізму («Сто років самотності» Г Гарсії Маркеса, «Пастирі ночі» Ж Амаду, «Царство земне» А Карпентьєра) та близьким до нього творам О Чиладзе («Залізний театр»), Ч Айтматова («Білий пароплав», «І понад вік триває день», «Плаха»), Вал Шевчука («Дім на горі»), творчості представників «химерної прози» О Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця»), В Земляка («Лебедина зграя», «Зелені млини»), В Міняйла («Зорі й оселедці», «На ясні зорі»), Є Гуцала («Позичений чоловік»), В Дрозда («Самотній вовк») та ін Н спрямований на пошуки національної самтожності, відновлення етногенетичної пам'яті Цей напрям потребував адекватного висвітлення, його розглядали або як «манеру споглядання» письменника, що тлумачив предметний світ в аспекті «міфічно-типового» (Г Шірмбек), або як користування ще не зафіксованою у поняттях мовою природи при міфотворенні (Р Гароді), або як знакову систему, що пояснює часопростір у перспективі (К Леві-Стросс), або як вічне джерело мистецтва, виражене як синтез ритуалу та міфу (Н Фрай), або як ранню лабораторію художньої творчості (С Аверінцев, М Бахтін, Ю Лотман, Є Мелетинський) Особливі акценти для розуміння Н виокремив О Лосєв, визначивши діалектичну формулу міфу Йдеться про чудесну особистісну історію, розгорнуте магічне ім'я, фетишизацію певної догматизованої ідеї, притаманну, зокрема, літературі «соцреалізму» В Україні питання Н досліджують А Волков, А Нямцу, С Абрамович, І Зварич та ін

Неоміфологі́чна шко́ла, або **Ритуа́льно-міфологі́чна шко́ла,** — тенденція неоміфологізму в сучасних гуманітарних науках, що, спираючись на традицію міфологічної школи XIX ст і водночас заперечуючи її, осмислює значення міфів, фольклору і літератури Її теоретичним підґрунтям є набутки антропологічної школи, зокрема концепції Е Б Тейлора і Дж Фрезера, який досліджував зв'язок ритуалів із формуванням міфів Це спричинило виникнення ритуального напряму Н ш , який обстоювала Д Ветсон («Від ритуалу до роману»), послідовниця Дж Фрезера у Великій Британії Вона доводила, що мотив Грааля відбувся як літературний запис легендаризованого ритуалу, аналогічний характерному для вавилонян, єгиптян, греків, римлян ритуалу поневолення життя Д Ветсон належала до кембриджського логоцентричного кола науковців, які прагнули віднайти центр міфічної моделі, першоджерело літературних фабул Поява альтернативного, юнгівського, напряму Н ш зумовлена дослідженнями аналітичної психології К -Г Юнга, його вченням про архетипи, до його представників належить М Бодкін («Архетипи в поезії», 1934) У Трой у праці «Міф, метод та майбутнє» (1946), звертаючись до психоаналізу, антропології та порівняльного релігієзнавства, спробував об'єднати обидва напрями, наполягав на значенні міфу як засобу розв'язання сучасних проблем особистості й артистичної творчості Н Фрай («Міф і письменство», 1961) тлумачив сутність міфів як специфічний художній наратив, швидше породжений ними, ніж детермінований сучасністю Розрив між психологічним та логічним розумінням проблеми у структуралізмі на семантико-лінгвістичному рівні намагався подолати К Леві-Строс, пов'язуючи подібність давніх міфів зі стереотипною моделлю свідомості людини Концепцію Н ш підтримували С Аверінцев, В Пропп, М Бахтін, В Топоров, Є Мелетинський, в Україні — О Козлов

Неомодерні́зм *(грец neos новий і франц moderne сучасний)* — творча практика пізніх модерністів, зокрема Нью-Йоркської групи, Київської школи, деяких дисидентів, покоління 80-х XX ст , яке орієнтувалося на іманентну, не заангажовану сторонніми інтересами літературу

«Неопали́ма купина́» — видавництво, засноване 2002 у Києві М Малюком Спеціалізується на випуску творів сучасних українських письменників та зарубіжних авторів в українських перекладах Друкує також однойменний щомісячник та «Бібліотеку журналу "Неопалима купина"»

Неореалі́зм *(італ neorealismo, від грец neos новий і лат realis суттєвий, дійсний)* — стильова течія, виражена в українській літературі у 20-ті XX ст у творчості В Винниченка, В Підмогильного, Г Косинки, Є Плужника, Б Антоненка-Давидовича, І Сенченка, а в 60—70-ті XX ст — у доробку Ліни Костенко, Гр Тютюнника, М Малюка та ін У ній не існувало чіткої естетичної програми Використавши засади класичного реалізму, почасти натуралізму, але не сприйнявши лінійного мімезису, принципу «зображення життя у формах життя» чи фактологічної ілюзійності, заперечуючи авангардизм, неореалісти вибудовували свою концепцію як поєднання документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення у дійсність та ліричної стихії Промовиста деталь була для них важливішою, ніж розлогий опис, сюжет, розгорнутий за правилами реалістичного письма Н засвідчував також подолання притаманної реалізму дистанції між суб'єктом і об'єктом зображення, поглиблення психологізму, акцентував на проблемі боротьби протилежних начал у душі людини, на особливостях її характеру Часто внутрішнє напруження, пов'язане із зовнішніми суперечностями, набуває вигляду протистояння метафізичних сил добра і зла, проте жодні психологічні колізії не мають простих розв'язань, як, наприклад, у трагедії «Гріх» В Винниченка Такі тенденції притаманні і мистецтвам інших країн, зокрема творчості Е Хемінгуея, В Фолкнера та ін Філософською основою Н вважають концепції Ф Брентано, Дж Мура О Кравса, К Штумпфа та ін , настанови антипсихологізму Особливого значення цей рух набув після оприлюднення в 1910 «Програми та першої платформи шести реалістів» (Р Б Перрі, У П Монтегю, Е В Голт, У Т Марвін, Е Г Сполдінг, У Б Піткін), теоретично обґрунтованої у колективній книзі «Новий реалізм» (1912), в якій обстоювалися принципи не залежного від свідомості світу як об'єктивної реальності, що мислилася поза

гносеологічними стосунками об'єкта і суб'єкта, хоча й відображалася у контексті цих відношень, набуваючи вигляду «іманентності незалежного» Існували також напрямки «релігійного реалізму», американської Асоціації реалістичної філософії, засвідченої збірником «Повернення до розуму нариси з реалістичної філософії» (1963), процесуалізму А Н Вайтхеда, «експериментального реалізму» (А Г Джонсон та ін) тощо Вони впливали на художній Н , який особливо яскраво представлений у перейнятому енергією опору італійському мистецтві після Другої світової війни, сприймався як реакція на псевдокласицизм та герметизм за доби фашистської диктатури Виникнення Н в Італії у 20-ті XX ст пов'язується з романами «Байдужі» (1929) А Моравіа та «Люди в Аспромонті» (1930) К Альваро Основні положення стильової тенденції сформулював у 30-ті XX ст естетик Е де Міхеліс («Про зміст та інші речі», 1935), реалізувавши їх у повісті «Сицилійські бесіди» (1941) Термін «Н » використовував монтажер М Серандреї, оцінюючи кінострічку Л Вісконті «Навіювання» (1942) Погляди представників Н , як і переосмислений досвід веризму, натуралізму, втілили у своїх творах В Пратоліні («Вулиця Магадзіні», «Квартал», «Родинна хроніка», «Повість про бідних закоханих»), Р Вігано («Аньєзе рушає на смерть»), І Кальвіно («Стежинка до павучих гнізд»), С Бонфанті («Сперанца»), Дж Бассані («П'ять феррарських історій»), К Леві («Христос зупинився в Еболі»), Ф Йовіне («Землі Сакраменто»), а також Е Віторріні, К Кассола, поет Ч Павезе, драматург Е Де Філіппо та ін , кінематографісти Р Росселіні («Рим — відкрите місто»), В Де Сіка («Викрадачі велосипедів»), Д Де Сантіс, Р Кастелланні, А Блазетті, маляр Р Гуттузо Їм було притаманне «демократичне» зацікавлення дійсністю, відображене у їхніх «ліричних документах», увага до повсякдення людини, схильність до ліризованої нарації, поетизація факту Вимога дотримання правдоподібності часто зумовлювала нехтування естетичними принципами, спричинювала поширення розмовного, «не літературного» стилю, що ніби відтворював живе мовлення Будучи на перший погляд антитетичним модернізму, Н , спираючись на конструктивні засади, розкрив свої можливості саме у цьому напрямі

Неорито́рика *(грец neos новий, молодий і rhētorikē ораторське мистецтво, красномовство)* — тенденція у літературознавстві, що сформувалася у 60-ті XX ст завдяки зусиллям західноєвропейських теоретиків літератури, філософів, лінгвістів, логіків, суголосна структуралізму та «новій критиці» Започаткована бельгійським вченим Х Перельманом («Теорія аргументації»), автором поняття «нова риторика» На відміну від нормативної риторики Арістотеля, Квінтіліана, Цицерона та ін Н на основі античної традиції, набутків лінгвостилістики, поетики та лінгвістики тексту здійснювала теоретичне осягнення та практичний аналіз умов і засобів впливу художнього твору на реципієнта, дослідження функції мови, що вважається домінантною в рецептивній естетиці Представники Н першорядного значення надавали поезії (доробок П Валері) з огляду на її слабку здатність до референції, схильність самозамикатися на власному художньому світі За одиницю поетичної мови узяли метаболу, тобто риторичну фігуру, яка може відхилятися від мовного нормативу («нульового ступеня») під час його актуалізації у мовленні на морфологічному (метаплазма), синтаксичному (метасема) та смисловому (металогізм) рівнях Методологічні принципи Н пов'язані також із проблематикою генерики, стилістики, ритмології, сюжетології

Неоромантизм *(грец neos новий і франц romantisme)* — стильова тенденція модернізму, що виник на межі XIX—XX ст у європейському й американському письменстві, генетично пов'язаний із класичним романтизмом, досвідом В Скотта, Дж Г Байрона, Дж Фенімора Купера, Е А По, М Гоголя та ін , живлений ідеями «філософії життя», перейнятий тенденціями fin de siecle, запереченням нормативної естетики реалізму та натуралізму, позитивістської традиції картезіанства у мистецтві Інколи Н неправочинно співвідносять із декадансом Вперше поняття з'явилося у художніх колах наприкінці 80-х XIX ст , французькі критики вживали його, вказуючи на потребу подолання провінційності побутопису, надання пріоритету чуттєвій сфері людини та вишуканому естетизму, неповторній індивідуальності митця й «аристократизму духу» Такими настановами керувалися німецькі та австрійські письменники, що прагнули оновити літературу, позбавити її позитивістської добропорядності Про це йшлося у написаних Г Баром програмових есе «Молодого Відня» (1891), в яких наголошувалося хоча нове мистецтво немовби рухається навпаки, між ним та художньою спадщиною наявна відмінність, бо Н , пов'язаний, на думку автора, з імпресіонізмом, спирається на дійсність, зумовлений потребою переборотимодифікації натуралізму через «містику нервів», притаманну творчості П де Шаванна, Е Дега, Ж Бізе, М Метерлінка Німецькі інтелектуали виявляли пом'якшене ставлення до натуралізму, або, як зазначав Ф-М Фелс у дослідженні «Віденський модернізм», «кожний натураліст у глибині своїй видається романтиком, навіть якщо не сприймає романтизму» Г фон Гофмансталь вбачав у Н одночасний «аналіз життя і втечу від життя» Німецькі письменники трактували цей стильовий різновид як антитезуProроманському неокласицизму С Георге Н був особливо поширений у драмах Г фон Гофмансталя («Смерть Тіціана», 1892, «Дурень і смерть», 1893, «Жінка у вікні», 1897), Г Гауптмана («Потоплений дзвін», 1896, «І Піппа танцює», 1906), А Шніцлера («Парацельс», 1899, «Покривало Беатріси», 1901) Найповніше Н представлений в англійській літературі (Етель Ліліан Войнич, Дж Р Кіплінг, Р Л Стівенсон, Дж Конрад, Дж Мейсфілд та ін), позначився на американській, зокрема на творчості Джека Лондона Як своєрідний стильовий варіант він постав у середовищі «Молодої Польщі» (передусім у творчості Е Поренбовича), у доробку чеських модерністів (Я Врхлицький, Й Махар, А Сова та ін), представників російського срібного віку (В Короленко, М Горький, Л Андреєв, О Ремізов, почасти М Гумільов та ін) Н міг поєднуватись і з іншими стильовими течіями модернізму, зокрема символізмом, як у німецькому письменстві (Р-М Рільке, Г фон Гофмансталь), або відмежовуватися від символізму, як у французькій літературі (патетичні драми Е Ростана, проза Ж А Барб'є д'Оревіллі, Ф О Вільє де Ліль-Адана), в якій заперечувалася будь-яка ілюзорна «природність» З позиції Н відбулося нове прочитання класичного романтизму, особливо в німецькій критиці 20-х XX ст (Е Бертрам, Ф Штріх, О Вальцель, Е-Р Кур-

ціус та ін., есеїстика С. Цвейга), на яку вплинули ідеї Ф. Ніцше, досвід віденської та духовно-історичної школи. Підлягав романтизації навіть набуток бароко, а також лірика «проклятих поетів». Д. Мережковський ще наприкінці XIX ст. (стаття «Новітня лірика») вважав П. Верлена та А. Рембо разом із С. Малларме, М. Метерлінком типовими неоромантиками, «новими ідеалістами», залученими до «містичного бунту проти позитивізму». В українському письменстві Н., який Леся Українка назвала новоромантизмом, устался на початку XX ст. Особливістю Н., на противагу класичному романтизму, схильному до концептуального неподоланного розриву між ідеалом та дійсністю, виявилася конструктивна спроба усунути протистояння опозицій, завдяки вольовим імперативам зробити можливе дійсним, не опускаючи можливого до рівня буденного животіння, а підіймаючи пересічну дійсність до висот духу. Така настанова унеможливлює декадентські настрої. У Н. вбачають вплив філософії Ф. Ніцше, його апології сильної людини (у творах Етель Ліліан Войнич, Л. Буссенара, Р. Хаггарда, Дж. Лондона). Однак її не сприймала Леся Українка, хоча Н. найповніше розкрився у ліриці та драматичних творах письменниці. Її герої видаються цілісними вольовими натурами, яскравими моральними максималістами, що протистоять світовому хаосу; їх не можна співвіднести із конкретними життєвими персонажами реалістичного дискурсу. Леся Українка вважала реалістичний і натуралістичний спосіб «фотографувати» довкілля «униженням свого хисту», обстоювала «прапор модернізму» і «не зрікалася прапора новоромантичного», витворюючи своїм поривом «ins Blau» («у блакить») основу для нової перспективи українського письменства, суголосної європейській. Така життєствердна настанова Н. почасти розкрилася у прозі Ольги Кобилянської, у деяких поезіях О. Олеся, С. Черкасенка та ін., наснажувала покоління «розстріляного відродження» (О. Влизько, М. Йогансен, Ю. Яновський та ін.), позначилася на доробку представників «Празької школи» (твори Олени Теліги, почасти Наталі Лівицької-Холодної, О. Ольжича та ін.), відрізнялася від революційного романтизму. Н. рідко трапляється у чистому вигляді, як-от у прозі Ю. Яновського, часто поєднується з іншими стилями: із символізмом (Ольга Кобилянська), імпресіонізмом (М. Хвильовий), неореалізмом (Г. Косинка), футуризмом (О. Влизько). Відгомін Н. спостерігався у творчості деяких шістдесятників (В. Симоненко, М. Вінграновський, Б. Олійник, Р. Лубківський та ін), нині в окремих авторів, наприклад у поезії І. Павлюка.

Неоструктуралі́зм *(грец. neos: новий і лат. structura: побудова, розміщення)* — переосмислення структуралізму, а не перебування після нього (як постструктуралізм). Термін запровадив німецький філософ М. Франк («Що таке неоструктуралізм?», 1988). Він піддає сумніву тяглість історії, дискредитує автономного суб'єкта, вказує на відсутність значення у мові, де наявне лише розрізнення (differance). Водночас дослідник не відкидав набутків герменевтики, зокрема Ф. Шлейєрмахера, використовував його термінологію, поглиблював теоретичні засновки цієї дисципліни.

Неоте́рики *(грец. neōteroi: новітні)* — гурт римських поетів середини I ст. до н. е., творам якого притаманні суб'єктивізація переживань, уникнення соціальної тематики, елітарні мотиви, вишукана форма. Їхня лірика асоціювалася з елліністичною, живилася досвідом александрійських поетів. Н. коментували їхній «темний стиль», заперечували зужиті сюжети та образи. Цю поетичну практику можна вважати одним із перших виявів тези «мистецтво для мистецтва». Н. розробляли жанри епілія (малого епосу), епіграму, елегію, обирали рідкісні міфи, використовували у своїх «вчених» поезіях натяки, цитати та ін. інтертекстуальні прийоми, еротичні мотиви, форму фігурного вірша. Тому доробок Н. був призначений для читача з вишуканим естетичним смаком, схильного до інтелектуальних переживань. Крім таких творів, ці поети писали невеликі вірші на побутові теми, так звані абицщиці (nugau). Найвідомішим з Н. вважається Гай Валерій Катулл (прибл. 87 — прибл. 54 до н. е.). Крім пейзажної лірики («Знову весна, оживає земля»), низки епіліїв на міфічні теми («Коса Береніки», «Аттіс», «Весілля Пелея та Феміди»), він писав любовну поезію, на яку його надихала закоханість у красуню Клодію, дочку трибуна Клодія Пульхра, що у творах постала під іменем Лесбії. Катулл одним із перших в історії античного письменства порушив проблему висвітлення сердечних, часто суперечливих, переживань, розкрив драматичний розвиток кохання:

В серці — кохання й ненависть. Чому? — Ти спитаєш.
— Не знаю.
Та відчуваю в собі біль цей і мучусь, терплю
(переклад М. Зерова).

Віршова спадщина цього давньоримського поета вплинула на сучасників та митців наступних поколінь. Були популярними й збережені у фрагментах поезії ідейного натхненника гурту Публія Валерія Катона (епілій «Діктінна», вчено-еротичний вірш «Лідія»), Ліцінія Кальва (епілій «Іо», елегії, епіграми, зокрема проти Цезаря та Помпея), Гая Гельвія Цинни (поема «Смірна»), Квінта Корніфація, Гортензія Гортала, Квінтілія Вара та ін. У XVII ст. поняття «Н.» вживалося щодо стилю письменника, якому був притаманний класичний кларизм, нині — на позначення захоплення митця експериментами у версифікації.

Неотрадиціоналі́зм — виявлення протилежних авангардизму тенденцій у письменстві XX ст., протистояння між якими витворює напруження творчої рефлексії, процес відштовхування — притягування, спонукає до переосмислення класики. Поняття В. Тюпи (стаття «Поляризація літературної свідомості», 1992; «Постсимволізм», 1998). Н. може характеризувати й доробок одного автора (Т. С. Елліот, О. Мандельштам, Анна Ахматова, Б. Пастернак, І. Качуровський, У. Самчук та ін.), навіть однин твір («Сестри Річинські» Ірини Вільде). Тому розмежувати протилежні художні системи, на думку дослідника, неможливо.

Неофілоло́гія *(грец. neos: новий, phileō: люблю, logos: слово, вчення)* — розділ філології, який досліджує новітні європейські мови, на відміну від класичної філології, предметом вивчення якої є мови античної доби. У Н. виокремлюють романістику, славістику, германістику та ін.

Неофройди́зм *(грец. neos: новий і від прізвища австрійського психоаналітика З. Фройда)* — те-

чія, що виникла на базі критично витлумаченої теорії фройдизму До Н належала аналітична психологія К-Г Юнга, яка розглядала співвідношення свідомого і несвідомого з погляду колективної свідомості, власне архетипів, характеризувалася культурологічною орієнтацією, зосереджуючись на міфо-символічних засадах художньої діяльності Формувалися авторські концепції О Райха, К Хорні, О Ранка, Т Рейка, М Кадоре, І Брес та ін, що переглядали концепцію фройдизму, зокрема теорія некрофілії Е Фрома, що полягала в обґрунтуванні танатологічних інтенцій людини Н позначився і на структуралізмі та постструктуралізмі (Ж Ліотар, Юлія Крістева та ін) Наприклад, Ж Дельоз та Ф Гваттарі переосмислили концепцію Едипового комплексу, обґрунтували свою версію анти-Едипа

Непóвне рéчення — речення, в якому пропущено один або кілька його членів, головних чи другорядних, що можуть бути відновлені з контексту Н р поділяються на контекстуальні й ситуативні

Непóвний перíод — див **Незáмкнутий перíод**

Непрозóрість *(англ opacity)* — непроникність референції, яка не дає їй змоги бути визначеною через простий доказ, що заперечує картезіанське розуміння розуму як прозорого щодо себе Тенденція до Н особливо помітна при перекладах В-В Квайн висловив припущення, що слова мають значення лише в межах теорії «наявних зацікавлень» На думку Д Девідсона, смислові ознаки твору затемнюються при перекладі, коли беруть до уваги світоглядні переконання чи теоретичні уявлення автора, адже вони часто суперечать його текстам (наприклад, комуніст М Хвильовий спростовував більшовицькі настанови у своїх новелах та повістях, вдавався до біографічної містифікації), не завжди відповідають концептуальним схемам інтерпретатора, що спостерігається не лише під час перекладу з інших літератур, означених відмінною ментальністю, а й у літературознавчій практиці, зокрема коли дослідник не симпатизує стильовим чи жанровим уподобанням письменника Особливого сенсу Н набуває у «темному стилі», хоч може поширюватися у будь-якому металогічному творі, де застосовано символістський натяк, симфору, у п'єсі чи наративі із заплутаною інтригою, з абсурдистською ідеєю

Непрямá мóва — стилістично нейтральне передавання змісту висловлення без посилання на його джерело Прийом Н м письменник використовує, прагнучи уникнути опису неістотних деталей або відтворюючи мовленнєву специфіку персонажів «*Під вечір по селу розійшлося, що йдуть козаки*» (М Коцюбинський, «Fata morgana»)

Непрямúй дúскурс *(англ indirect discourse, від лат discursus міркування)* — тип дискурсу, в якому висловлення (думки) персонажа інтегруються в інше висловлення на підставі часового зсуву, переходу оповіді від першої особи до третьої, повідомляються з більшою чи меншою точністю, наприклад у народній пісні «*Ти сказала, що в суботу / Підем разом на роботу*» Йому протилежний прямий дискурс, у якому висловлення персонажа фіксуються в такому вигляді, як вони були ним сформульовані Див **Невлáсне прямá мóва**

Непрямúй перéклад — переклад іншомовного тексту не з оригіналу, а на підставі перекладу-посередника чи підрядника Вважається неприйнятним у сучасній теорії перекладу

Непрямí дóкази — докази, що, на відміну від прямих, безпосередньо не констатують фактів, які потребують доведення, а виявляють проміжну інформацію, на підставі якої опосередковано встановлюється основний шуканий факт Замість прямих доказів формулюється заперечення положень, які слід довести, що виявляє їхню неправдивість, тому Н д називають доведенням від протилежного

Нечéвість літератýрних óбразів — відсутність у літературному творі, на відміну від малярського чи пластичного, прямої наочності зображення, яка постає опосередковано Тому цілісність предметів та явищ у ньому відображена уявно, а не конкретно чуттєво Це дає змогу досягти зображального розмаїття, за якого образи можуть водночас перебувати поряд або взаємопеpетинатися, що неможливо для реальних предметів Тому література здатна бути, за словами Г-В-Ф Гегеля, «всезагальним мистецтвом, здатним у будь-якій формі розробити і висловити будь-який зміст» Таку її властивість бути мальовничою поза речевістю та наочністю В Хализєв називає словесною пластикою, основою якої є мнемонічні сліди, суб'єктивні реакції на довкілля, тобто література, на його думку, постає як «дзеркало "другого життя" видимої реальності»

Нерівноскладóва рúма *(грец rhythmos мірність, сумірність, узгодженість)* — асиметричне римування, за якого в одному з римованих слів міститься більше складів, ніж у суголосному з ним Частіше Н р характерна для окситонних і парокситонних рим

Задощив, закрутив, задощився,
І пішло дорогами в дощ,
Пересохлі жовті уривки,
Полохливе, послужливе клоччя (М Йогансен)

Слова з наголошеним останнім та передостаннім складами можуть римуватися з дактилічними складами, в яких наголос припадає на третій склад від кінця верса

На обважнілі, розпатлані нерви
Навалилося буднями
Занудило стіни паперами,
Грудки під ногами — груднем (В Еллан)

Нерівноскладóвий вірш *(лат versus повтор, поворот)* — вільний речитативний, зазвичай астрофічний вірш, притаманний народним голосінням, думам, деяким давнім обрядовим творам (колядки, весільні пісні), історичним пісням та баладам Відрізняється від рівноскладових віршів із симетричним розташуванням частин (колін) у кожній строфі, має різну кількість складів у кожному версі без дотримання певного віршового розміру, усталеного порядку римування, поділу на куплети Якщо в піснях з ізометричною основою мелодія диктує ритмічну схему, то ритм співаної декламації пристосовується до вимог відповідного тексту, його гетерогенної специфіки У ній віднаходять більші або менші групи версів, різні за структурою тиради, періоди, об'єднані семантичною завершеністю, придатні для виголошення на одному видиху, що дає виконавцеві змогу щоразу імпровізувати Зразком Н в є запис думи «Маруся Богуславка» від 30 січня 1886.

	кількість складів
На синьому морі,	5
На білому камені,	7
Там стояла темная темниця,	10
А в тій темниці там пробувало п'ятсот козаків	15
Бідних невільників.	6
Що вони тридцять три літа там пробували,	13
Сонця праведного	6
І світа білого	6
Не видали.	4

Той самий текст у записі 1908 р.:

Гей, що на Чорному морі,	8
Та на білому камені,	8
Там стояла темниця кам'яная.	11
Гей, там стояла темниця кам'яная,	12
А в тій темниці пробувало	9
Сімсот бідних козаків,	7
А в неволі пробували,	8
Та Божого світу	6
І сонця праведного не видали.	11

Несвідóме — див.: **Психоанáліз**.

Нестáча — неможливість суб'єкта постмодернізму охопити об'єкт пізнання, визначити мовними засобами істину, що зумовлює його розчарування в можливості доконечного оволодіння мовою і довкіллям. Поняття Ж. Лакана. Причиною Н. вважають панівну децентрацію, що формує недовіру до будь-яких тоталітарних логоцентричних схем, до безнадійно затемненої речі-у-собі. Тому індивід зміщений, позбавлений певності, що Его здатне на вичерпну відповідь; така настанова впливає на тексти постмодерністського письменства, для якого цей аспект становить неподоланну проблему. Натомість у літературі класичного та некласичного світобачення неповнота сприймається як необхідний організаційний елемент будь-якої системи, даючи простір для ненастанного вдосконалення.

Нестулиýст — в українській поезії — відповідник віршеві азербайджанських ашугів додагдеймезу, твір без губних приголосних *б, п, в, м, ф*, запроваджений М. Мірошниченком, зокрема, у вірші «Родень»:

Чи знесокирені ліси сторічні,
чи родяться і не рідяться, —
на роки нарікають?

Хай скаже Родень, скаже Родень.

Чи озираються озера сторічні,
які застоялись і аж рудяться,
і чи ріки нарікають?

Хай скаже Родень, скаже Родень.

Іде сторіччя — йде сто ратиць,
ліс тінню криє їх сліди.
«Не старітися — що й старатись?!» —
зітхає Родень, дух рудий.

До Н. звертався К. Коверзнєв (вірш «Заколисано осінь»).

Нефокалізóваність — див.: **Нульовá фокалізáція**.

«Нúва» — науково-літературний часопис (Львів, січень — липень 1865; було опубліковано 20 чисел) за редакцією видавця К. Горбаля, який продовжував традиції журналів «Вечерниці» та «Основа» у період, коли журнал «Мета» припинив своє існування. У «Н.» доводили можливість української мови реалізуватися в літературі та науці. На його сторінках друкували твори Т. Шевченка («А. О. Козачковському», поема «Петрусь»), повість «Інститутка» Марка Вовчка, оповідання «Стехин ріг», «Історичні спомини столітнього запорожця Микити Коржа» О. Стороженка, «Сафат Зінич», «Побратим», «Три як рідні брати», добірку «Буковинські пісні з голосами», одноактівку «Так вам і треба!» Ю. Федьковича, оповідання та вірші С. Воробкевича, незакінчену повість «Колись було» П. Свєнціцького. На його сторінках вміщували також переклади М. Старицького, В. Навроцького, П. Свєнціцького з різних літератур, інформацію про заснований у Коломиї перший український театр та його репертуар («Наталка Полтавка» І. Котляревського, інсценізація повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка тощо).

«Нúва» — літературний альманах, що був опублікований в Одесі у 1885. На його сторінках надрукували лібрето оперети «Утоплена» М. Старицького, повість «Чортова спокуса» І. Нечуя-Левицького, переклад А. Ніщинського шостої пісні «Одіссеї», вірші та оповідання Дніпрової Чайки, К. Ухача, А. Боженка та ін., народні пісні і легенди.

«Низ» літератýри — умовна назва масової літератури, розрахованої на читача з невибагливим, часто нерозвиненим естетичним смаком. Можуть вживатися й синонімічні поняття: «популярна література», «тривіальна література», «паралітература». Таке уявлення з'явилося за доби класицизму, зумовлене розмежуванням жанрів та стилів на високі, середні й низькі. «Н.» л. належить до низького стилю.

Низькúй стиль *(грец. stylos: паличка для письма)* — один з трьох стилів, обґрунтованих французькими класицистами. Вживається для зображення звичайних, буденних подій, поширений у народній творчості, у дружніх листах тощо; характеризується відсутністю неологізмів, архаїзмів, професіоналізмів та ін. рідковживаних слів, стилістичних фігур, тропів, складних синтаксичних конструкцій тощо. Його представляли комедія, байка, сатира та ін. «неелітарні» жанри. Вважався ознакою народної мови, сміхової культури, в якій використовувалися знижено-сатиричні прийоми. Твори Н. с. позначилися на козацькому низовому бароко, на творчості мандрованих дяків; традиція відома за багатьма віршами-травестіями, віршами-ораціями, інтермедіями, діалогами. Їх автори залишилися невідомими, за винятком Якуба Гаватовича, Петра Поповича-Гученського, Івана Некрашевича.

Нібелýнгова строфá *(нім. Nibelungenstrophe)* — віршова форма німецького героїчного епосу «Пісня про Нібелунгів» (XIII ст.), що утворена чотирма версами з парним римуванням *aabb*. У перших трьох віршових рядках міститься шість стоп, у четвертому — сім. Таку форму вперше використав мінезингер Кюренбкерг (XII ст.). Вона позначилась і на німецькій героїчній поемі «Курдун» (XIII ст.).

Нігілíзм *(лат. nihil: ніщо, нічого)* — ознака індуїзму та буддизму, за якими цей світ не є первинним, не має ні форми, ні імені, життя в ньому супроводжується стражданнями та ілюзіями, низкою безглуздих народжень і смертей, що спонукає до пошу-

ків порятунку від нього У європейському світосприйнятті Н позначає антираціоналістичну універсалію некласичної культури, умонастрій, що ґрунтується на запереченні духовних основ буття, супроводжується пафосом негативізму Термін «Н » запровадив Ф -Г Якобі у посланні (1799) до Й -Г Фіхте Поняття увійшло в широкий обіг у зв'язку з богоборчими інтенціями французької революції та романтизму, а також роману І Тургенєва «Батьки і діти» (1862), у якому розглядався типовий представник російського антиісторичного утопізму Йшлося про радикальну переоцінку вищих цінностей, «віру в безвір'я» (Ф Ніцше), неможливість людини реалізуватися через тиск зовнішніх несприятливих чинників На думку Ф Ніцше, « категорії "мети", "єдності", "буття", за допомогою яких ми повідомляли світові цінність, знову усуваються нами — і світ знецінюється», тому шлях до нового може бути прокладений завдяки ідеям «волі до життя» та «вічного повернення», які сприятимуть втраті суспільством ілюзій, людських бажань, будь-якого, передусім морального, ладу, ствердженню «смерті Бога» Інтерпретуючи міркування німецького філософа та письменника, Ж Дельоз («Ніцше і філософія», 1962) визначив останню людину, яка, «знищивши все, чим вона не була сама», «посівши "місце Бога"», виявилася всіма запереченою, приреченою на небуття Тому закономірно проголошували гасла «визвольного самогубства» (Е Гартман), поширювали ідеї «апофеозного безґрунтянства», висвітлені Л Шестовим, які стали вагомим складником світоглядного катастрофізму, особливо пережитого «втраченим поколінням» у 20—30-ті XX ст З позиції психоаналізу Н є наслідком порушення рівноваги між традиційним святенництвом традицій та бунтарством несвідомого Прихильники французького (А Камю, Ж П Сартр) та німецького (Г Маркузе, стратегія «Великої відмови») екзистенціалізму вбачають у Н первинне онтологічне дане Особливо Н поширився у письменстві (мистецтві) XX ст , засвідчував деструктивний умонастрій, який відкидав класику, знецінював літературні традиції, не сприймав духовних цінностей Його основою є соціальне підґрунтя культурного андеграунду, зневіра, сумнів, відчай, іноді безнадія, що поєднувалися зі зневагою до авторитетів, прагненням помститись за розчарування у творчості й житті, часто набували руйнівних характеристик Ознаки Н були притаманні течіям авангардизму, передусім футуризму, дадаїзму, сюрреалізму М Мамардашвілі вбачав у Н наслідок «несамодостатності людських станів», слабкість вольових імперативів та настанов на подолання екзистенційних перепон, використання позбавленої високих життєвих сенсів маски-маріонетки Нині Н пов'язують із теоретичними настановами постмодернізму, переглядом позитивістської практики інтерпретацій, бо те, що вона ніколи не завершується, на думку М Фуко, зумовлене відсутністю об'єкта тлумачення Крім цього, Н співвідносять і з «некрофільськими» настроями на зразок «смерті автора», «смерті суб'єкта»

Нігре́до *(лат niger чорний)* — асиміляція несвідомих процесів, різних аспектів тіні Вони виникають під час глибокої інтроверсії особи, спричинюють потьмарення розуму, за якого вона залишається віч-на-віч із не відомими їй комплексами На думку алхіміків, Н , як і «чорний ворон», вказує на диявола У стані Н Я сприймає себе покинутим у байдужому світі, що немовби розвалюється на очах, у безвихідній безперспективній ситуації Поняття, запозичене К -Г Юнгом з алхімії

«Ніжний реалізм» — стильова домінанта американського письменника В Д Говелса (1837—1920) та його послідовників Г Г Бойєсена, Б Вітлока та ін , які, на відміну від представників вікторіанського чи наївного реалізму, прагнули зображувати життя в його буденності, надавали пріоритету моральним чинникам

Нікербо́кери *(англ Knickerbocker)* — група нью-йоркських письменників першої половини XIX ст (В К Брайєнт, Дж К Полдінг, Ф Галлек, Дж К Верпланк, Р Ч Сандс, Дж Р Дрейк, Лідія М Чайлд та ін), які прагнули створити національну літературу Названі за іменем Дідріха Нікербокера, вигаданого персонажа «Історії Нью-Йорка» (1809) В Ірвінга Друкували свої твори на сторінках журналу «Нікербокер мегезін» (1833—65)

Ні́ккі *(япон щоденник)* — лірично-документальний метажанр японської літератури у формі подорожніх та ін нотаток із персонажем, який має реального прототипа У «Мандрівних записах із Тоса» («Тоса-ніккі», 936) поета Кі-но Цураюкі використано багато танка Відомі також жіночі Н , як-от «Щоденник ефемериди» («Каґеро-ніккі», 954—974) матері палацового чиновника Фудзівара Мітіцуна, «Щоденник Ідзумі Сікібу» (1003—04), «Щоденник із Сарасіна» (1020—59) Відомий твір цього жанру «Повномісяччя» («Ідзайої», 1277) належить черниці Абуцу, яка у віршовій формі описує свої мандри Зверталися до цього жанру також Мацуо Басьо («Стежками півночі»), Кобая Ісе («Моя весна») та ін

Німе́цькі наро́дні кни́ги *(нім Deutsche Volkbucher)* — масове тиражування книг у Німеччині, яке тривало до початку XVIII ст , розпочавшись із запровадженням книгодрукування (середина XV—XVI ст) Передусім поширювали перекази анонімних рицарських романів, героїчний епос, казки, легенди, шванки, героями яких були історичні постаті (Александр Македонський, Карл Великий та ін), пройдисвіт Тіль Уленшпігель, життєпис якого складається з 95 гумористичних та сатиричних історій, трикстер Рейнеке-Лис Особливо популярними були книги «Жартома і всерйоз» (1522), «Товариство в саду» (1552), «Шильдбюргери» тощо, написані за традицією сміхової культури, а також твір «Прекрасна Мегалона», що мав ознаки куртуазного роману, легенда про Фауста, опублікована Й Шпісом (Франкфурт-на-Майні, 1587) під назвою «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чарівника та чорнокнижника, який на певний термін підписав договір із дияволом, які дива він під ту пору спостерігав, сам здійснював і творив, допоки врешті-решт не зазнав неминучої кари Переважно взято з його власних посмертних творів і надруковано задля попереджувального прикладу та зі щирою засторогою всім безбожним та лихим людям» Н н к викликали інтерес письменників, позначилися на художній літературі

Нірва́на *(санскр nirvana, букв заспокоєння, згасання)* — одне з основних понять буддизму та джайнізму, що означає стан вищого блаженства, є метою людини, яка прагне звільнитися від постійних

перероджень і страждань Йдеться про досягнення особою абсолютної свободи, повне злиття з першоосновою світу шляхом практично повного уникнення контактів із людьми та багаторічного тренінгу У переносному значенні — стан повного спокою

Нісенітниця, або **Побрехéньки,** — жанровий різновид фольклору, побудований на випадкових асоціаціях, несумісних зіставленнях, що викликають комічний ефект, втілюючи яскраву дотепність народної нарації *«Іду я вночі понад став, аж там вовків повен став, я присів, а їх тільки сім, я вкляк, а їх уже п'ять, я стою, стою — цілий день, а то у воді — чорний пень!»* Див **Небилиця** Н вживається також на позначення вислову, позбавленого логічного змісту, нехибного і водночас неістинного З Н пов'язані поезія нонсенсу, окремі жанри ренесансного письменства (кокалян, фатразі, фроттола), алогічні прийоми у «Похвалі Глупоті» Еразма Роттердамського, в «Гаргантюа і Пантагрюелі» Ф Рабле Нової якості Н надав англійський поет, художник, біолог Е Лір («Книга нісенітниць», 1846, «Ще більш нісенітниці», 1872), який переосмислював національний фольклор (пісеньки «Матінка-гусочка», «Дитячі абищиці, або Нісенітні вірші» тощо), у своїх ексцентричних творах, що були несумісні з вікторіанською поважністю, утверджував вільну особистість зі свіжим поглядом на світ Пізніше його дотепні гротескні нонсенси назвали лімериками Традицію продовжив письменник, лінгвіст і математик Льюїс Керролл, філософські казкові повісті-гротески якого («Аліса в країні чудес», 1865, «Аліса у Задзеркаллі», 1871) популярні і серед дітей, і серед дорослих У поемі «Полювання на Снарка» (1876) філософсько-скептичному баченню світу як хаосу він протиставив іронічно-логічну гру, що охоплювала всі аспекти життя людини Наративи Льюїса Керролла сприймають як передбачення футуризму, дадаїзму, сюрреалізму та постмодернізму, його логічні загадки вважаються одним із кроків до математичної логіки, лінгвістичного аналізу, теорії відносності Так, астроном А С Едінгтон порівняв формальну структуру «Джабервокки» із «Аліси у Задзеркаллі» з теорією множин Алюзії на цей твір простежуються у романах В Набокова «Пнін», «Достеменне життя Себастьяна Найта», «Ада, або Пристрасть» Багато письменників (Дж Р Кіплінг, Г Грін та ін) застосовували неологізми Льюїса Керролла Відомі також схильний до парадоксів Г К Честертон, автор небагатьох чудернацьких віршів, есе «Захист нісенітниці» (1901), Г Беллок, який у своїх бестіаріях («Книга звірів поганої дитини», 1896, «Ще про звірів гірших дітей», 1897) висміював нудне моралізаторство та утилітаризовані «істини» Н відомі також в українському фольклорі та письменстві Їх можливості використовували І Котляревський («Енеїда»), М Куліш («Мина Мазайло», «Народний Малахій»), М Йогансен («Подорож доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії»), В Домонтович («Доктор Серафікус») та ін Інколи Н ставали основою нових жанрів, як-от «Переслів'я» С Руданського, усмішки Остапа Вишні

Ніті *(санскр nīti державні документи)* — тексти індійської літератури політичного характеру, що відображали ієрархічну структуру адміністративної системи, відносини між можновладцями та підлеглими («Панчатантра»)

«Ніхон-сьóкі», або **«Ніхон-ґі»** *(япон «Аннали Японії»),* — історико-міфологічний літопис Японії (720 н е), приписуваний принцу Тонері (676—725) та Фудзівари-но Фухіто (роки невідомі), хоч, за іншими даними, над ним працювала група палацових історіографів Пам'ятка аргументує божественне походження імператорів, описує міфологічну історію Японії як держави, складається з трьох сувоїв Кожен з них містив тридцять розділів наративного тексту, перемежованого піснями (128), частина яких наявна у «Кодзікі» Деякі з них привертають увагу витонченим психологізмом і ліризмом, як пісня принца Нака-но Ооє-но Одзі, створена з приводу смерті дружини

На кожнім дереві —
Весняний білоцвіт!
Чому ж тоді, скажіть,
Моя кохана
Ніколи більше вже не зацвіте?

(переклад І Бондаренка)

Перший сувій хроніки присвячено космогонічним подіям, вчинкам синтоїстських божеств та легендарних героїв, збройним походам імператора Дзімму (660—585 до н е), правлінню імператора Бурецу (498—506), другий — стосується доби імператора Темму (672—686), третій — імператриці Дзіто (686—697)

Ніцшеанíзм — тенденція у європейській літературі та філософії на межі XIX—XX ст , що виникла на основі вчення Ф Ніцше (1844—1900), позначилася на концептуалізації «філософії життя», частково вплинула на творчість модерністів, зокрема Ольги Кобилянської, В Винниченка Виражена у критиці традиційної культури, християнської моралі, в апологетизації крайнього індивідуалізму, культу надлюдини, іманентного артистизму, діонісійського чинника на противагу аполлонійському Н також називали специфіку афористично-поетичних форм літературного висловлення

Нічевóкі *(рос ничевоки)* — літературна група, світоглядною основою якої була теорія та практика футуризму, який вона наслідувала і з яким полемізувала, не сприймаючи його настанов життєбудови, заперечувала так званих «всєков», що діяли з 1913 під керівництвом М Ларіонова й І Зданевича Утворена в 1920 Рюриком Роком (псевдонім Р Герінга) Представникам Н був властивий нігілізм, породжений пореволюційними роками У колективних збірниках «Вам» (1920), «Собачий ящик, або Праці Творчого Бюро Нічевоків упродовж 1920—1921» (1921) вони друкували ексцентричні маніфести, вірші Рюрика Рока, А Ранова, Л Сухаребського, які майже не відрізнялися від експресіоністських та імажиністських творів Н обстоювали настанову на еклектизм, про що йшлось у «Декреті про Нічевоків Поезії», опублікованому у другому збірнику Представники Творчого бюро (Рюрик Рок, А Ранов, С Мар, Єлена Ніколаєва, Д Уманський, О Ерберг) були авторами декларацій «Наказ з організаційної частини», «Гра Природи, або Дончека на сторожі інтересів Нічевочества», «Декрет про Малярство», «Декрет про відокремлення Мистецтва від Держави» тощо, яким була притаманна провокативність, пародія на літературні, політичні, публіцистичні, побутові штампи, на зразок «заміна літподатку літрозкладкою» Скандальними були також публічні виступи Н , які нагадували епа-

таж дадаїстів, творчістю яких представники групи цікавилися («Звернення до Дадаїстів», переклад поеми «Чаплініада» дадаїста І Голя, здійснений Рюриком Роком, та ін)

«Нічнé плáвання по мóрю» — образний вислів К -Г Юнга на позначення архетипного мотиву в міфах, пов'язаного з притаманною неврозам депресією, уподібнений до плавання морями, до сходження в пекло, в потойбіччя, у глибини несвідомого Цей мотив викликає асоціації із поглинанням жертви драконом, потворою, хтонічною істотою, з перебуванням за ґратами Він притаманний багатьом епічним, казковим, літературним героям (Гільгамеш, Озіріс, Одіссей, Еней, Орфей, Йов, Сіндбад, Данте, Котигорошко, Марко Пекельний та ін) як символічне вираження руху лібідо, заглиблення у «темну ніч» душі з її очищенням у водах чи у вогні і поверненням до цього світу

Но *(нім No-Spiel, англ no-play, франц piece no, від япон nō)* — різновид народного японського музичного театру (денґаку, саруґаку, каґура), який невдовзі став професійним Його розквіт припав на XIV—XV ст П'єси, що створювалися для його вистав, називалися «йокьоку», були лібрето для співу, що видавалися ліричними драмами містеріального характеру, в яких чергувалися вірші та прозові тексти Діалогічний компонент поступався музиці, пісні, міміці, танцям Йому притаманні й форми храмових сцен Авторами Н , переважно трагедій, були буддійські ченці, які писали свої твори на інтертекстуальній основі, переінакшували відомі фабули історичних та народних нарацій, вояцьких повістей, поетичної класики тощо, інколи запозичали сюжети з китайської літератури Широко використовувалися такі поетичні засоби, як карі-котоба (створення багатозначних образів на основі омонімії та полісемії), енґо (використання споріднених слів на основі асоціативних зв'язків), символ Вистава складалася з прологу, основної дії, розрахованої на двох-трьох акторів у масках (переважно протагоніст й асистент), та епілогу У ній переважно обігрувалися релігійно-ритуальні, містичні сцени з багатою декорацією та костюмами Часто роль головної дійової особи виконував дух чи божество Стиль творів зазвичай був піднесеним Найвідомішими драматургами Н вважаються Кан'амі Кійоцуґу та особливо Дзеамі Мотокійо, який розробив теорію цього театру, сформулював його стильові ознаки, різнопланові за змістом (містеріальні, героїчні, демонічні тощо) та естетичним завданням урочисто-святкова, містична, або чарівнича (юґен), божественна (головний персонаж — божество), просвітницька, в дусі буддійських настанов, любовна, страждальна, присвячена мінливості долі (мудзьо), «нещасна», простодушна, жаліслива драма Найвідомішою його працею був трактат «Каденсю» («Про пісенну традицію»), в якому визначений головний принцип театрального мистецтва — мономане, або мімезис Великої уваги надавав Дзеамі Мотокійо принципу юґен, використовуючи досвід теоретиків вака, наголошував на пріоритеті мови та стилю, тематики й естетики Н , поєднаних із потребою акторського вдосконалення

Новá Генерáція — літературно-мистецьке угруповання українських футуристів, очолюване М Семенком, третя спроба об'єднання груп «лівого фронту» мистецтва (укрліф) Першою була Аспанфут, яка еволюціонувала до другої — АСКК (Асоціація комуністичної культури) Н Г постала у 1927 у Харкові, мала філії у Києві та Одесі, видавала одноіменний журнал Крім відомих прихильників футуризму Г Шкурупія, Г Коляди, Л Недолі, А Чужого, до її складу увійшли молоді поети, критики, белетристи О Влизько, В Вер, І Маловічко, Л Зимний, О Мар'ямов, О Полторацький, художники В Меллер, Дан Сотник, К Малевич, кіномитці С Тасін, О Перегуда та ін Представником цієї організації вважався також Едвард Стріха (К Буревій), пародист на віршування панфутуристів та «пролетпоетів» У новій декларації «Платформа й оточення лівих» проголошувалися боротьба з «національною обмеженістю», «назадництвом», орієнтація на платформу авангардизму, інтернаціоналізму, пошуки союзників у ВУСППі, «Молодняку», «Березолі», опонентів — у ВАПЛІТЕ та серед «неокласиків» Творчі осяяння періоду кверофутуризму та раннього панфутуризму тут відсутні Н Г не визнавала класичної спадщини, дотримувалася «некрофільських» гасел «смерті мистецтва», які тлумачила як «універсальну установку» Художній практиці її представників була притаманна запозичена у російського ЛЕФу «функціональна поезія», «література факту», що полягала в руйнуванні емоційної, образної сутності лірики, позбавленні її ознак психологізму (М Семенко «*Писать про / активність я мушу / забувши про людську душу*»), відповідала соціальному замовленню, тобто обслуговувала офіційну ідеологію Упродовж трьох років свого існування (1927—30) Н Г двічі змінювала свою назву Всеукраїнська спілка комуністичної культури (ВУСКК, 1929), Об'єднання пролетарських письменників України (ОППУ, 1930), а в січні 1931 «саморліквідувалася» під натиском «консолідаційних заходів» комуністичної партії, яка кваліфікувала футуристів як «класово ворожих» формалістів

«Новá генерáція» — щомісячник однойменного літературно-мистецького угруповання панфутуристів, або укрліфівців (Х , 1927—30), за редакцією М Семенка Журнал обстоював авангардистські погляди на сутність мистецтва, намагався європеїзувати українську літературу Відкинувши щойно проголошувані гасла деструкції, «Н г » наполягала на потребі запровадження «лівого кіно, лівого оповідання, лівого роману» як новітніх форм «лівого фронту» На титульних сторінках видання публікувалися своєрідні кредо тогочасного футуризму, що відрізнялися від іманентних завдань літератури «Ми за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, науки, техніки, ліве мистецтво, ми проти національної обмеженості без принципового упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неуцтва, еклектизму» Художній рівень друкованих на сторінках журналу соціально заангажованих віршів був невисоким порівняно з яскравою кверофутуристичною та ранньою панфутуристичною поезією, траплялися й такі псевдолітературні заримовані тексти, як «*Знаєш, товаришу, / брось буцать, / Вийди тверезий в футбольних буцах*» Незважаючи на це, журнал привертав увагу високою поліграфічною культурою, популяризацією здобутків європейського

та українського авангардизму, висвітлював діяльність угруповання Нова Генерація, друкував різножанрові твори, переважно вірші, оповідання, зрідка романи, памфлети, фейлетони, запроваджував рубрики «Реабілітація Т Шевченка», «Футуристи на село», «Футуристи в атаку на зеленого змія» тощо До авторського колективу приєднувалася творча молодь, захоплена футуристичними настановами О Влизько, І Маловічко, В Вер, О Мар'ямов, Є Яворський, Д Голубченко, О Полторацький та ін Пародії на віршування панфутуристів вміщував Едвард Стріха (псевдонім К Буревія)

«Нова́ грома́да» — літературно-науковий місячник (К, 1906—07), зініційований Є Чикаленком, перше його число з'явилося за редакцією Б Грінченка та В Леонтовича Згодом його редакторами стали С Єфремов та Є Чикаленко На сторінках журналу публікували твори В Винниченка, М Коцюбинського, А Кримського, М Вороного, В Сивенького (псевдонім В Самійленка), Христі Алчевської, С Черкасенка та ін, драматичні поеми «Три хвилини», «В дому роботи, в краю неволі» Лесі Українки та її студію «Утопії в белетристиці», статті Б Грінченка, С Єфремова, рецензії, огляди, бібліографію У 1907 часопис об'єднали з «Літературно-науковим вісником»

Нова́ дегенера́ція — поетичне угруповання (Івано-Франківськ, 1991—94), до якого входили І Андрусяк, С Процюк, І Ципердюк, що поєднували традиції модернізму з віяннями постмодернізму, уникаючи концепційних крайнощів та соціальної заангажованості Угруповання видало три однойменних збірники (1993) Поети співпрацюють із видавництвом «Смолоскип», в якому з'явилися їхні збірки «Отруєння голосом» (1995) І Андрусяка, «Апологетика на світанку» (1995), «Лицарі стилоса і кав'ярень» (1996) С Процюка, «Переселення квітня» І Ципердюка

Нова́ доба́ — умовна назва доби Ренесансу та постренесансу (до кінця XIX ст), антитетичної середньовіччю Постмодерністи назвали її класичною, вбачали у ній метафізичну модель світосприйняття, виразний логоцентризм, віру у прогрес суспільного, культурного, а отже, і літературного руху За Н д розвинулась антропоцентрична модель світобудови, що зумовило формування самоусвідомлення особистості, визнання авторського права, появу індивідуалізованого, одухотвореного персонажа, схильного до утвердження свого Я, кульмінацією якого була ніцшеанська «надлюдина» Інтенсивний розвиток стильових тенденцій та напрямів (класицизм, бароко, рококо, Просвітництво, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм), модифікація жанрів, фаустівський порив до незвіданого, до приборкання простору позначилися на літературі різних континентів, засвідчивши культурний феномен, названий європеїзацією (вестернізацією, модернізацією) художньої свідомості Н д витворила основи для рівноцінного розвитку поезії та прози й драматургії, тоді як античність надавала перевагу поезії (епопея) і трагедії Однак світоглядна суб'єкт-об'єктна настанова зумовлювала однобічне світосприйняття на основі бінарних опозицій, протиставлення свого іншому, нехтування відмінними культурами та літературами, не менш цінними, ніж європейські, призвела до кризи європоцентризму з його культом розуму і прогресизмом Ці тенденції засвідчили модернізм та авангардизм, що належали до некласичного типу мистецтва, не відмежовуючись від лінійних структур, практики космізації хаосу

«Нова́ кри́тика» *(англ New criticism)* — найвпливовіша тенденція в англійському та американському літературознавстві 30—40-х XX ст, прибічники якої, зокрема ф'юджитивісти, обстоювали принципи іманентної самодостатності художньої дійсності, тобто «мистецтва для мистецтва», художній твір розглядали як поетичний феномен без урахування його громадських, історичних або біографічних складників, хоч виявляли інтерес до міфологічної та екзистенціалістської критики Термін американського дослідника Дж К Ренсома, походить від заголовка його однойменної книги (1941), хоч назва явища вже була зафіксована у лекції (1911) Дж Е Спінгарна Виникнення «Н к» зумовлене кризою картезіанства в аналітичній свідомості, відображеною в біографічній, соціологічній, культурно-історичній та ін позитивістських школах, у нез'ясованих питаннях вікторіанського літературознавства Його представники не сприймали позахудожньої заангажованості літератури На їхню думку, традиційне літературознавство припускалося емоційної помилки, заохочуючи суб'єктивність фахової рефлексії дослідника літератури, хоч він і спирався на принципи точних наук та генетичної методології, надаючи пріоритету авторському задуму при поцінуванні твору, було схильне до описовості, фабульного переказу наративів, абсолютизації уявлень про колективну творчість та мімезис Тому вони пропонували усунути арістотелівську теорію наслідування, висуваючи натомість кантівську настанову автентичності мистецтва, яку обґрунтував Б Кроче («Естетика як наука про вираження і загальна лінгвістика», 1902) й апробували ранні модерністи Художня дійсність вважалася іншою, відмінною від будь-якої довколишньої, мала свою онтологічну основу, власну об'єктивовану структуру, яку літературознавець та літературний критик мусили декодувати, вбачати у ній багатозначність твору за його рецептивної стабільності Методологічні принципи аналізу художніх феноменів з ознаками антипсихологізму та антиромантизму розробили Т Е Г'юм, А Річардс, особливо Т С Еліот Вони визнавали автономію твору завдяки неординарній особі автора, застосуванню пильного прочитання (close reading), виявленню структурної узгодженості всіх складників естетичного об'єкта («Нова критика», «Субстанція світу» Дж К Ренсома), віднаходженню центру художньої моделі, досягненню високого рівня артистизму письменника та вмінню читача відчути його Задля цього доводиться «розщеплювати» таку цілісність, порушувати рівновагу між емоціями та інтелектом, аби критична рецепція по-новому інтегрувала їх, поглибила традицію синтезу, засвідчену творчістю Данте Аліг'єрі чи французьких символістів Таким чином обстоюється поетичний космос, формуються сили, спроможні протистояти силам хаосу, зумовлюється вихід за межі корпоративних інтересів, що відкривало перед «Н к» аналітичну перспективу в англо-американському літературознавстві першої половини XX ст, сприяло активізації досліджень зі структуралізму, герменевтики, неориторики тощо Водночас англійські письменники Д Томсон та Ф Р Лівіс («Культура і середовище», 1933), як і Л У Емпсон

(«Деякі версії пасторалей», 1935, «Структура словотворень», 1951), спростовували вікторіанські літературні традиції З ними солідаризувався шекспірознавець В Найт, зокрема на сторінках журналу «Дослідження» (1932—53), який він видавав разом із Л У Емпсоном Проблеми «Н к» вивчали американські дослідники А Тейт («Реакційні есе [ ]», 1936, «Розумне у безумному», 1941), К Брукс та Р П Воррен («Розуміння поезії», 1936, «Розуміння прози», 1943), К Берк («Філософія літературної форми», 1941, в якій висвітлювалася символіка дій як внутрішніх мотивів поведінки) Згодом з'явилися праці П Турнеля, Р П Блекмура, Р Веллека, Д Девідсона, В К Вімсатта, А Вінтерса, М Крігера Були опубліковані теоретичні праці Р Веллека й О Воррена («Теорія літератури», 1949), В К Вімсатта («Словесна ікона», 1954), М Крігера («Нові захисники поезії», 1956), К Брукса та В К Вімсатта («Літературна критика Коротка історія», 1957) Американські літературознавці, які працювали в університетах та коледжах, входили до Американської академії мистецтв і наук (А Тейт, Р П Блекмур), групувалися при журналі ф'юджитивістів «Утікач» (1922—25), проголошували свою естетичну платформу у маніфесті «Я посяду свою позицію» (1930) Вони підтримували настанову на глибинне прочитання тексту, встановлення перехресності значень окремих слів та формулювань у тексті, психологічної суті метафор, порівнянь та інших тропів, тому особливої уваги надавали багатозначності та амбівалентності, власне пізнанню змісту через форму «Н к» обстоювали три покоління письменників Представники першої генерації (Дж К Ренсом, А Тейт, К Брукс) виявилися послідовниками цієї школи, натомість Т С Еліот чи Ф Р Лівіс відмежувалися від неї У 70-ті XX ст «Н к» втратила провідне значення, її методи вивчають як обов'язкові в американських коледжах та університетах Нині положення «Н к» переглядають із позицій постмодернізму, кваліфікують як прояв метафізичного мислення

«Нова́ ра́да» — літературно-художній альманах (К, 1908) за редакцією М Старицького, Олени Пчілки, Людмили Старицької-Черняхівської, І Стешенка, виданий коштом київського Літературно-артистичного товариства Вважався своєрідним продовженням попереднього альманаху «Рада» (1883—84), видрукуваного М Старицьким Тому нове видання починалось його портретом, містило його історичну поему про добу козаччини «Morituri», повість «Берестечко» На його сторінках можна було прочитати й драматичну поему «Вавилонський полон» Лесі Українки, її вірш «Ніобея» і драму «Блакитна троянда», поезії М Чернявського, П Карманського, Одарки Романової, Б Лепкого, вірші у прозі Г Хоткевича та ін, прозові твори М Левицького («Дякова помста»), Одарки Романової («Статуя»), Олени Пчілки («Артишоки»), Валерії О'Коннор-Вілінської («На гробках»), драматичну містерію «Спокуса» Панаса Мирного, психологічно-символістські «Життєві аналогії» Г Хоткевича

«Нова́ ра́да» — щоденна газета «Товариства допомоги літературі, науці і мистецтву» (К, 1917), яку публікували за редакцією А Ніковського, за участі С Єфремова, М Грушевського, Є Чикаленка, І Шрага, Ф Матушевського, Людмили Старицької-Черняхівської, С Шелухина, Софії Русової, М Левицького, П Христюка та ін

«Нова́ рече́вість» *(нім Neue Sachlichkeit, франц nouvelle objectivite)* — стильова тенденція модернізму та авангардизму у малярстві, представники якого вважали себе послідовниками неокласицизму Запровадив його Г Хартлауб, директор художньої галереї міста Мангайма («повернення до позитивної та конкретної реальності») Виокремлюють відгалуження «Н р» південнонімецьке, або класичне (А Канольд, Г Шрімпф, К Мензе та ін), якому властивий соціальний критицизм, північнонімецьке, частково співвідносне з експресіонізмом (Г Гросс, О Дікс, Г Даврінгтаузен, Г Шліхтер та ін), «руссоїстське» (В Шпіс, Г Шульц та ін) Художники ставили під сумнів метафізичне обґрунтування буття, знищеного побутом, поза яким не існує дійсність і в якому неможливо віднайти сакральні цінності Виявляючи ознаку постметафізичного мислення, не визнаючи світу, проте змушені жити в ньому, дивитися на нього «злими очима», вони відмовлялися від настанов активізму та глибинних іманентних засновків мистецтва Тому їхні твори позначені амбівалентністю, напруженням між зображуваною видимістю, яку митець намагався відчути, та критичним сприйняттям безжального довкілля На відміну від футуристів чи дадаїстів представники «Н р» критично ставилися до епатаційно-нігілістичної практики, застосовували прийом «лікування схожого схожим», «оживляння» живого, перед тим його «умертвивши» Так вони намагалися адекватно виразити невідповідність світу, реалістично витлумачити відсутню реальність, ілюзорну правдоподібність за одночасної точної фотографічності зображення Естетика «Н р» вплинула на практику магічного реалізму, схильного до вольового приписування дійсності властивості бути сприйнятною для людини, до формулювання магічних заклять Представники «Н р» зверталися до гротеску, прийомів репортажу, документальності, зумовлюючи деталізованою реалістичністю ефект ірреальності зображуваного, характерний для творів А Деблiна, С Цвейга, Л Фейхтвангера, Е Кестнера, Г Фаллади Проте, на думку Г Гросса, методологічні настанови «Н р» як різновиду неокласицизму, який іноді називали ретро-стилем, виявилися не більше ніж цікавим експериментом на теренах модернізму Однак постмодерністи вважають її важливим етапом формування метафізики відсутності та постметафізичного мислення

«Нова́ Украї́на» — літературно-науковий, громадсько-культурний, політичний тижневик, згодом місячник (Прага, 1922) за редакцією В Винниченка, М Шаповала, «орган української демократії, передусім соціалістичної» До редколегії увійшли Н Григоріїв, С Довгаль, Б Залевський, М Мандрика Крім прокомуністичних публікацій, у «Н У» друкували різножанрові твори переважно українських емігрантів В Винниченка, Д Антоновича, Софії Русової, П Богацького, Л Білецького, В Самійленка, О Олеся, Валерії О'Коннор-Вілінської, Є Маланюка, Ю Дарагана, О Стефановича, Ф Дудка, М Обідного, А Павлюка, Галини Журби та ін, а також західноукраїнських (Ольга Кобилянська, Марко Черемшина та ін) і наддніпрянських (В Підмогильний, Г Косинка, Т Осьмачка) письменників На сторінках журналу було вміщено також багато цінних історико-літературних матеріалів

«Нова́ Украї́на» — літературна асоціація, самопроголошена на науково-теоретичній конференції

«Україна чи небуття» (1993) У своїй декларації вона визначала себе як правозахисну організацію (захист письменника В Рубана, редакції газети «Слово», таджицького поета Б Собіра), обстоювала першорядність духовних цінностей, перевагу ідеального над матеріальним, філософського над ідеологічним, прагнення називати речі своїми іменами, несприйняття політичної заангажованості На конференції було також оприлюднено документи «Загальна декларація "Нової України"», «Щодо Спілки письменників України», «Звернення до Президента» «Н У» пов'язана з діяльністю Українського аналітичного клубу (УАК), створеного 1993 на круглому столі письменників та журналістів за підтримки Конгресу українських націоналістів, причетного до друкування брошур «Література як злочин» Є Пашковського, «Доповнення до статутів мовчання» Ю Гудзя, «Большевицька політика українізації в 20—30-х роках» О Кучерика, «Українська національна ідея» С Квіта, «Акиобри» В Медвідя Більшість публікацій представників «Н У» з'являлася на сторінках газети «Слово», журналу «Українські проблеми» Обов'язки президента асоціації виконував В Цибулько, віцепрезидентів — С Квіт, Є Пашковський (пізніше вийшов із складу «Н У»), С Лавренюк

Нова́ украї́нська літерату́ра — умовно визначений конкретно-історичний період розвитку українського письменства XIX ст, основою якого стала живонародна мова Започаткований виданням «Енеїди» (Петербург, 1798) І Котляревського Поема підсумовувала ідейно-естетичні пошуки давньої української літератури та виводила національне письменство на нову творчу перспективу, зберігала традицію низового козацького бароко (низький стиль) як альтернативу високому стилю російського псевдокласицизму «Енеїда» вплинула на сучасників, зумовивши не лише явище котляревщини, а й самобутні жанрово-стильові пошуки Н у л, переживаючи інерцію бароко, що завершилася у ранніх повістях М Гоголя, деякий час розвивалась у річищі просвітницького реалізму з елементами сентименталізму (І Котляревський, П Гулак-Артемовський, Г Квітка-Основ'яненко, Є Гребінка) Яскраво представлений у ній романтизм як різновид європейського, основою якого був національний фольклор (Харківська школа романтиків, «Руська трійця», рання творчість Т Шевченка та ін), що спонукало письменників вивчати народну творчість, етнографію, етнологію, історію рідного народу, закладати підвалини відповідних гуманітарних наук Ці дослідження та вчення Й -Г Гердера сприяли формуванню народництва, яке еволюціонувало від романтичного захоплення народною душею до конкретних дій для звільнення українців від національного та соціального гніту За умов постійного переслідування української мови, культури, звичаїв воно було однією з форм культурно-просвітницького резистансу, завдяки чому збереглася українська культура й відкрилася нова її перспектива Програма відродження нації закладена у діяльності Кирило-Мефодіївського братства, Південного відділу Російського географічного товариства, київської Громади, «Братства тарасівців», корифеїв українського театру, найактивнішими учасниками яких були письменники У такому контексті слід сприймати твори Т Шевченка, П Куліша, Марка Вовчка, О Стороженка, А Свидницького, С Руданського, Л Глібова, І Манжури, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Олени Пчілки, О Кониського, Д Мордовця, І Карпенка-Карого, М Кропивницького, М Старицького, Я Щоголіва, Ю Федьковича, Б Грінченка, П Грабовського та ін , які збагачували українське письменство поетичними, прозовими, драматичними жанрами Центральною постаттю Н у л став Т Шевченко, в поезії якого сконцентрувалася не тільки літературна концепція, а й світоглядна модель українського народу Сформувавшись на теренах колишньої Гетьманщини (Полтава) та Слобожанщини (Харків), Н у л розвивалась у Кирило-Мефодіївському братстві (Київ), у петербурзькій колонії українських інтелігентів, яку спочатку очолював Є Гребінка, а потім — П Куліш Русифікаторська політика Російської імперії (Валуєвський циркуляр, Емський указ та ін) зумовила переміщення центру Н у л на західноукраїнські землі, передусім у Львів, що, за словами В Вернадського, перетворився на «український П'ємонт» Тут була заснована «Просвіта» (1868), активну участь в роботі якої взяли письменники Ця організація сприяла формуванню нового типу українця — національно свідомого, дисциплінованого, інтелектуально розвиненого Значний вплив на світогляд творчої інтелігенції справляли М Костомаров, М Драгоманов, І Франко, М Павлик, В Барвінський, Ом Огоновський та ін У другій половині XIX ст письменство характеризується позитивістським сприйняттям художньої творчості, реалізмом, поряд з яким ще довго співіснував романтизм, поезія опинилася на маргінесах літератури, поступившись перед прозою та драматургією Тенденції розвитку української культури і письменства наприкінці XIX ст тісно переплелися у творчості І Франка, який еволюціонував від соціально заангажованої літератури, часто означеної впливом «модного» соціалізму, від «наукового реалізму» до пошуків нових зображально-виражальних форм, ставши представником перехідного періоду від реалізму до модернізму

«Нова́ украї́нська пое́зія» — поетичний збірник (К , 1920), упорядкований М Зеровим, що вийшов у серії «Універсальна бібліотека» (№ 7) У ньому було надруковано віршові твори представників різних стильових течій модернізму (А Кримський, Леся Українка, О Олесь, М Вороний, Г Чупринка, М Філянський, П Карманський, В Пачовський, Б Лепкий, П Тичина, В Кобилянський, Д Загул, Я Савченко та ін), авангардизму (М Семенко), революційного романтизму (В Еллан, В Чумак)

Нова́ фа́ла *(польс nowa Fala)* — літературний рух молодих польських письменників 70-х XX ст , які критично ставились до схематичних нормативів «соцреалізму», офіційної лексики та стандартів комуністичної системи (С Бараньчак, Р Криницький, П Загаєвський та ін) Н ф найповніше представлена в поезії, літературній критиці та публіцистиці й малих епічних формах У поетичних текстах відбувалися лінгвістичні зрушення, спрямовані на усунення стилістики «соцреалізму» У критиці офіційної пропаганди використовували елементи моралістичної лірики Н ф була формою протесту проти тоталітаризму, співвідносна з творчістю шістдесятників в українському письменстві

«Нова́ ха́та» — літературно-мистецький ілюстрований місячник «для плекання домашньої культу-

ри» (Л, 1925—39) за редакцією Марп Громницькоі, видання кооперативу «Украінське народне мистецтво» Зорієнтований переважно на жіночу аудиторію, журнал представляв різножанрові твори Дніпровоі Чайки, Уляни Кравченко, Катрі Гриневичевоі, О Грицая, літературознавчі й мистецтвознавчі студіі В Січинського, В Сіршолка, Софіі Русовоі та ін матеріали

«Нова́ хви́ля» — стильова тенденція в авангардистському малярстві, започаткована у 60-ті XX ст, яку характеризувала повна відмова від класичного розуміння мистецтва, трактування художнього твору як не втіленого у матеріалі «Н х» ще називали нематеріальним мистецтвом Розбудовувалася на концепціі пневматизму І Клайна, за якоі митця вважали деміургом, суб'єктом нічим не зумовленоі творчості, який, відмовившись від станкового малярства, графіки та пластики, вдався до формування конструкцій з побутових предметів чи технічних модулів, іноді з тварин і рослин, текстових фрагментів, природних матеріалів (лід, ґрунт тощо) Креативну модель «Н х» розглядають у межах неоконструктивізму, прийомів колажування, практикованих кубістами й дадаістами, співвідносять із досвідом представників поп-арту, які створювали композиціі з готових предметів Іі представляють пошуки «ABC»-art'у, «неможливого мистецтва», але тільки концептуальне мистецтво досягло рівня проголошеного І Клайном радикалізму Використання текстових фрагментів передувало інтертекстуальності, застосуванню семантичноі фігури «вкраденого об'єкта»

Нова́тор — письменник, який вносить нові ідеі в літературний процес, має власну естетичну концепцію (наприклад, кларнетизм П Тичини)

Нова́торство *(англ innovational activities, франц esprit novateur, від лат novator оновлювач)* — вияв ініціативи, запровадження нових тенденцій у письменстві, що виникають внаслідок критичного перегляду літературноі традиціі Н виявляли «молодомузівці» й «хатяни» порівняно з апологетами класичного реалізму Н необхідне в художньому процесі, вказує на ще не освоєні аспекти літературноі дійсності, творчу перспективу Проте абсолютизація Н призводить до втрати ним потенціалу

Новгоро́дські літо́писи — пам'ятки києворуськоі писемності Найдавніша з них, датована 1017, присвячена зіткненню новгородців із варязькою дружиною Ярослава Мудрого На іі основі було створене Перше, або Давнє, новгородське літописне зведення (1050) Коли Новгород звільнився від впливу Києва (1136), з'явилося Друге новгородське зведення, якому властиві зміна стилю та антикиівські настроі Воно остаточно оформилося під назвою «Новгородсько-софійське зведення» у 30-ті XV ст за єпископа Євтимія Формувалися також авторські літописи, наприклад Германа Вояти, в яких фіксувалися переважно побутові подіі Після падіння Великого Новгорода внаслідок агресіі Москви літописання було занедбане, проте поновилось у XVII ст у вигляді чотирьох великих літописних зведень

Нове́ла *(нім Novelle, англ short story, novella, франц nouvelle, італ novella, букв новина)* — невеликий прозовий епічний твір, в якому висвітлюється незвичайна подія або переживання, настроі персонажа, завершується несподіваним фіналом, має напружену дію Н притаманні лаконізм, економність, точність зображально-виражальних засобів, іі композиція може обмежуватися кульмінацією за усіченоі зав'язки та розвитку діі У творах виокремлюють катартичний центр (переломний момент у простому й динамічному сюжеті, контраст чи паралелізм колізій, несподіванка тощо), ім властива однолінійність сюжету, мінімум персонажів та подій Такі ознаки жанру відзначив Й-В Гете у «Розмовах з Еккерманом» (1827) «Новела не що інше, як нечувана подія» Він також уклав дефініцію Н, актуальну і нині, у творі з назвою «Новела» (1828) Ф Шлегель вбачав у Н анекдот, «ще не відому історію, цікаву власне собою, передбаченням незвичайних або привабливих моментів», що вимагає від автора високоі майстерності Е А По віднаходив у ній «єдність афекту або враження», трактуючи іі як «пункт величезноі ваги» Тому Н відрізняють від оповідання, в якому повністю зберігається композиційна структура Однак деякі дослідники (наприклад, Б Томашевський) іх ототожнюють або навіть розглядають як редукований різновид роману, як, зокрема, у французькому словнику Ларрусса Протилежних настанов дотримується Ф Шпільгаген Межі між цими жанрами встановлено умовно Герої твору зазвичай постають як уже сформовані особистості, які потрапили в екстремальну ситуацію, невіддільні від певноі спільноти, усвідомлюють свою індивідуальність Н виникла в Італіі (XIV—XVI ст), увібравши наративний досвід письменства Заходу і Сходу, найповніше розкрилася у «Декамероні» Дж Боккаччо (він використав один із сюжетів «Новеліно») Спочатку Н, як і фацеціі, була невеликим оповіданням (анекдотом) часто з гумористичним або сатиричним забарвленням, відтворювала особливі «новини дня», що зумовили назву жанру «Мілетські оповідання» (I ст до н е) Арістіда з Мілета, «Золотий віслюк» (II ст н е) Апулея та ін Іі традиція вплинула на такі твори, як «Gesta romanorum», фацеціі, фабльо, «Гептамерон» (1558) Маргарити Наваррськоі, «Повчальні новели» (1613) М де Сервантеса Новелістика, представлена творами Ф Саккетті, П Браччоліні, Т Гуардаті (Мазуччо), Л Пульчі, Л Медічі, М Банделло, Дж Базілле — автора «Пентамерона», стала особливістю ренесансноі літератури Яскравим зразком Н були «Кентерберійські оповіді» Дж Чосера У цей же час Н формується у китайській літературі, сягнувши розквіту у збірці «Опис дивовижного з кабінету Ляо» Пу-Сун ліна (XVII ст), а також у книзі «Чоловік, незрівнянний у любові» японського прозаіка Іхари Сайкаку Можливості цього жанру були розкриті у XIX ст, починаючи з творчості романтиків (Г фон Кляйст, Е-Т-А Гофман, Л-А фон Арнім, Л Тік, І Айхендорф, Е А По, М Гоголь), які прагнули відтворити незвичайне, виняткове Жанр еволюціонував у доробку П Меріме («Маттео Фальконе», «Таманго», «Коломба», «Кармен») Були започатковані різновиди Н психологічний, фантастичний, сенсаційний тощо У цьому жанрі писали І Тургенєв, І Бунін, Б Прус, Г Сенкевич, С Жеромський та ін У XX ст Н за збереження лаконізму тяжіє до метафоричності, насичення елементами умовності та гротеску, експериментальності (твори Е Базена, М Еме, Г Гріна, О'Генрі, Е Хемінгуея, Г Беля, С Цвейга, Ф Кафки, Акутагави Рюноске, Х Кортасара, Л Піранделло, А Моравіа, Я Дрди, Й Станєва, І Андрича, В Набокова, Ю Нагібіна та ін) В украінській літературі до жанру Н зверталися

М Коцюбинський, Б Лепкий, І Липа, Г Косинка, В Петров, Ю Липа, Гр Тютюнник, Є Гуцало, Вал Шевчук, В Портяк, опрацьовуючи її соціально-психологічні, ліріко-психологічні, ліричні, драматичні, філософські, політичні аспекти Визнаними новелістами були В Стефаник, М Яцків Специфіку жанру проаналізовано у монографії «Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст» (1981) І Денисюка Н може вживатись у синкретичних жанрових формах, як-от алегорична повість у Н -притчах («Блакитний роман» Г Михайличенка), лірична повість у Н («Вертеп» А Любченка), роман у Н («Вершники» Ю Яновського, «Тронка» О Гончара)

Нове́ла-п'є́са *(італ novella, букв новина і франц piece частина, шматок)* — невеликий драматичний твір, близький за ідейно-тематичним сюжетом до одноактівки

Новеле́та *(італ novelletta коротке оповідання)* — вкрай стисла, інколи кількарядкова новела, поширена в добу раннього модернізму (П Альтенберг та ін), що оповідає про якийсь незвичайний випадок «Лан» В Стефаника, цикл «Крилаті слова» С Васильченка та ін Н була улюбленим жанром М Яцківа (збірки «Душі кланяються», «Чорні крила» тощо)

«Новелі́но» — пам'ятка середньовічної італійської прози, найдавніший анонімний збірник новел (межа XIII—XIV ст) Збереглося дві редакції пам'ятки коротка (під назвою «Сто старих новел») та повна Її основою стали тогочасні мандрівні сюжети, героями яких були персонажі міфів і легенд (Нарцис, Геракл, Давид, Соломон, Трістан та Ізольда та ін), історичні особи (Конрад IV, Бертран де Борн та ін) Деякі з них, зокрема версію про три кільця, що захищають віротерпимість, використали Дж Боккаччо в одній із новел «Декамерона» (переклад М Лукаша українською мовою, К, 1985), Г Лессінг у «Натані Мудрому»

Новелі́стика *(італ novella, букв новина)* — сукупність коротких епічних творів новел, акварелей, етюдів, фрагментів, ескізів, іноді й коротких оповідань

Новелісти́чна ка́зка — казка, що має властивості новели, крім чарівних та про тварин, або відмежовується від казок про тварин, вважається особливим жанровим різновидом, виокремленим із казкового епосу У такому разі йдеться про реалістичну казку з побутовою основою, наділену яскраво вираженою пригодницькою або авантюрною інтригою, із стрімким розвитком сюжетної лінії, специфічною стилістикою Вона має вразити, приголомшити слухача Здебільшого Н к оповідає про одруження героя, який мусить пройти низку випробувань, розгадати важкі загадки, аби заволодіти серцем дівчини, про вірність (невірність) родичів чи подружжя, про долю, яка примушує персонажів поневірятися світами, про розбійників і шахраїв, які мають бути покарані, про перевагу чеснот над підлістю, розуму над дурістю («Мудра дівчина») Специфіку Н к досліджувала Лідія Дунаєвська у статтях «До питання про тематичну і сюжетну структуру новелістичної казки», «Про ідейно-художню структуру української народної новелістичної казки» та в монографії «Українська народна проза (легенда, казка) — еволюція епічних традицій» (К, 1997)

Новече́нто *(італ. novecento, букв : новітнє)* — літературний рух в Італії другої половини 20-х XX ст, що протиставляв панівним уявленням про замкнутість італійського письменства потребу європеїзації, долучення до європейського модернізму, не сприймав настанов натуралізму, імпресіонізму, авангардизму Також назва пов'язаного з ним журналу, що виходив у Флоренції у 1926—29 за редакцією М Бонтемпеллі Його настанови були суголосними періоду «розстріляного відродження» та спрямованості М Хвильового на європеїзацію української літератури, а також творчим пошукам Дж Джойса, Вірджинії Вулф, Д Г Лоуренса та ін До представників Н належали М Бонтемпеллі, К Альваро, А Моравіа, Б Баріллі, Е Чеккі, П Мак-Орлан, Гомес делла Серна та ін Вони висунули гасло міфу XX ст, який, на їхню думку, мав би розпочати для західної людини нову добу Головною стильовою домінантою Н вважався магічний реалізм, що мав активізувати в буденному житті особливі, ірреальні, таємничі явища

Нови́й Апока́ліпсис *(англ new Apocalypse)* — літературна група англійських та шотландських письменників, започаткована поетами Н Муром та Д Гудлендом, редакторами журналу «Севен» До неї належали Д Кук, Г Тріс, Дж Ф Гендрі, Дж С Фрезер, яким було притаманне діонісійське світовідчуття, несприйняття «класицизму» В Х Одена та ін «оксфордців», а також положень «нової критики» Типові неоромантики, вони вважали близьким до їх естетичної платформи Д Г Лоуренса, налагоджували стосунки з іншими неоромантиками, зокрема з Д Томасом, В Воткінсом, Дж Баркером Представники Н А опублікували три спільні антології «Новий Апокаліпсис Критика, вірші та оповідання» (1940), «Білий вершник Проза та поезія Нового Апокаліпсису» (1941), «Корона і серп» (1945) Прихильники угруповання називали себе антираціоналістами, анархістами, у своїх творах акцентували на обвальному руйнуванні механістичної цивілізації, агонії Європи, що підтверджувалося трагічними подіями Другої світової війни, які зумовили настрої катастрофізму, інколи виражалися через сюрреалістичні образи Використовуючи тексти Об'явлення Іоанна Богослова, видіння В Блейка та П Б Шеллі, члени угруповання проголошували оновлення суспільства у «зміненому Серці» після його руїни

Нови́й гуманí́зм *(англ new humanism, від лат humanus, з homo людина)* — літературознавча течія в американській літературі, очолювана І Беббітом й П Е Мором, що найінтенсивніше проявилася у 10-ті — на початку 30-х XX ст Її прихильники критикували традиційний реалізм (Т Драйзер, С Льюїс, К Сендберг та ін) за його вульгарність, примітивізм, натуралізм, схильність до революційних тенденцій, також не сприймали романтизму, різко виступали проти культу романтичної особистості, крайнього індивідуалізму Натомість вони обстоювали шляхетність, важливість релігійного переконання, наголошували на потребі продовжити традиції Ренесансу, відновити поняття «достеменно людський» шляхом упровадження практики «гуманістичного контролю» Методологічні принципи Н г обстоював у літературознавчих та культурологічних працях професор Гарвардського університету І Беббіт «Література та американський коледж» (1908), «Новий Лаокоон» (1910), «Майстри сучасної французької критики» (1912), «Руссо і романтизм» (1919), «Демократія

та правління» (1924), «Гуманізм в Америці» (1930), «Про художню творчість» (1932) Одинадцятитомні «Шелбернські нариси» П Е Мора (1904—21) були присвячені різним аспектам матеріального і духовного світу, що розгортаються у художніх творах певного письменника Погляди представників Н г були узагальнені у збірнику «Гуманізм та Америка» (1930) за редакцією Н Форстера

Нови́й Заві́т *(нім Neues Testament, англ New Testament, франц Nouveau Testament, рос Новый Завет)* — див **Єва́нгеліє.**

Нови́й журналі́зм *(англ new journalism)* — течія американської журналістики, яку очолив Т Вулф, сформована наприкінці 60-х — у 70-х XX ст Він у програмових статтях обстоював принципи реалістичної естетики, белетризацію факту, емпіризм, буквалізм, детальну фактографію, протиставляючи їх постмодерністській чуттєвості та лінгвометафоричному ускладненню художнього мовлення У нарисах та репортажах представники Н ж відображали трагічні події в'єтнамської війни, вияви контркультури, «сексуальної революції», поширення наркотиків, порнографії, появу нетрадиційних різновидів мистецтва тощо Прикладом Н ж є «Електропрохолоджувальний кислотний текст» (1968) Т Вулфа, повість «Дружина твого сусіди» (1980) Г Талізе, художньо-документальна «Пісня ката» (1979) Н Мейлера, а також злободенні твори Дж Бресліна, X Томаса, Т Сазерна та ін , що збагатили сучасну журналістику та літературу

Нови́й істори́зм *(англ new historicism)* — тенденція в американському літературознавстві, зумовлена потребою спростування абсолютизації методологічних принципів структуралізму, а також деконструктивізму, які розглядають текст у тексті Сформована у 80-ті XX ст Представники Н і вважають, що будь-яке літературне явище не існує поза історичним процесом, зазнає зовнішніх впливів, що підтверджено дослідженнями творів ренесансного періоду

Новий рома́н *(франц roman nouveau)*, або **Антирома́н,** — течія у модерністській прозі 50—60-х XX ст (Наталі Саррот, М Бютор, А Роб-Грійє, К Сімон та ін), що використала набутки феноменології, екзистенціалізму, позитивізму, агностицизму, здійснила спробу оновлення реалізму, що перебував у глибокій кризі, переглянула його визначальні міметичні засади й заперечила традиційні «бальзаківські» форми роману за умов некомунікабельності й дегуманізації суспільства нового часу Програмовим у цьому напрямі вважають роман «Портрет невідомого» (1947) Наталі Саррот із передмовою Ж П Сартра, який, аналізуючи його, вжив поняття «антироман», наголосивши на відмінності нового жанру від традиційного Письменниця дотримувалася напряму роману тропізмів на відміну від роману міфологізмів (М Бютор) та шозизму або речизму (А Роб-Грійє), що розкривалися у межах Н р, який сприймається як передпостмодерністський наратив із відмовою від його внутрішньої складності, з настановою на засвоєння досвіду сюрреалізму, зокрема на техніку автоматичного письма та засад психоаналізу Твір орієнтувався не на вираження чогось, а на постійні пошуки без відповіді на питання, що таке реальний сенс, без сподівання знайти істину, на формування художнього світу з різних уламків, з нічого «Він не знає, чого шукає» (А Роб-Грійє), «Ми не знаємо і не можемо знати, де перебуваємо» (М Бютор) Запровадилася настанова, сформульована ще X Ортегою-і-Гассетом важливо не те, *що* відбувається, а *як* відбувається, не сюжет, а поведінка героїв Творчість письменників («Портрет невідомого», «Мартеро», «Золоті плоди», «Планетарій» Наталі Саррот, «Ластики», «Той, хто підглядає», «Ревнощі», «У лабіринті» А Роб-Грійє та ін) зводилася до детального висвітлення підсвідомих порухів душі самотньої людини, відчуженої від абсурдного довкілля Ці мотиви представлені й у прозі М Пруста, Дж Джойса, Ф Кафки та ін модерністів Невловну дійсність визнавали фіктивною, яку не можна описати засобами класичного літературного коду, тому її відтворення можливе тільки завдяки фіксуванню окремих фрагментів почленованої системи знаків, в якій перебуває індивід або здійснюється гра Тому А Роб-Грійє відзначав «Я не копіюю, я конструюю» Персонажі у творах набували вигляду умовних розмитих тіней, що опинилися поза історією, з'являлися за внутрішньою логікою тексту без часової тяглості, бо важливим проголошувався зафіксований момент у малих епізодах, позбавлених детермінованих зв'язків та фабульності Письмо звільнялося від «єресі зображуваності», відтворювало анонімну субстанцію існування, у якій індивідуальні ознаки були відсутні Так, Наталі Саррот («Ера підозри», 1950) спростовувала присутність персонажа-характеру, що видавався «грубою наличкою», «умовною вирізкою із тканини життя», перетворившись на пункт розвитку сюжету, нехтувала інтригою, обстоювала прийом внутрішнього монологу, власне «підповерхневі порухи» з різними несвідомими відчуттями, спогадами тощо Водночас її наративи, як-от «Золоті плоди», «Ви чуєте їх?», відтворюють кризові ситуації, болючі для свідомості людини, часто крізь призму багатьох анонімних голосів, які різнобічно розкривають певну банальну історію, безживна атмосфера цивілізаційного споживання спонукає до внутрішнього протесту А Роб-Грійє («Шлях майбутнього роману», 1956, «Природа, гуманізм, трагедія», 1958, «За новий роман», 1963) обстоював концепцію речизму, на підставі якої визначалися зв'язки індивіда з відносно виявленими, щомиті переописуваними речами, реалії, за цією теорією, набували безладного, фрагментарного, позбавленого сенсу вигляду, поступалися перед витвореним авторською фантазією світом, що нагадував галюцинацію Письменник наполягав на нагальній потребі позбуватися бутафорії, тобто фабули, інтриги, психологізму, при зображенні внутрішнього життя людини, в якому нема ні минулого, ні майбутнього Тому А Роб-Грійє часто використовував прийоми кінематографічного монтажу М Бютор, пояснюючи свої естетичні переконання у статтях «Роман як пошук» (1956), «Поезія і роман» (1961), опрацьовував жанр поліфонічних текстів-панорам, надавав пріоритету новітньому міфотворенню як втіленню ідеалів та уявлень певної спільноти не повністю деперсоналізованих осіб («Репертуар», 1960), науковій фантастиці, як-от у романі «Протокол» (1963), в якому змальовано інтер'єр, де жив герой, у вигляді чернетки з прогалинами, ляпок, колажу К Моріак («Сучасна алітература», 1958), спростовуючи настанови Ж. П Сартра на соціальну заангажованість

письменника, наполягав на несумісності особистої життєвої позиції митця та його літературної творчості Водночас К Моріак, як і К Сімон, деталізував хронологію подій, поєднуючи їх потім у химерну мозаїку, що немовби стримувала плинний час У цьому прийомі вбачають елементи деконструкції Н р позначився також на творчості Мергеріт Дюра, С Беккета, Ж Рікарду та ін Важливим для еволюції Н р був симпозіум «Новий роман вчора, сьогодні» (Серізі-ла-Салль під Парижем, 1971), на якому була теоретично обґрунтована ідея перетворення літератури у лінгвістичний експеримент, що існував би поза змістом твору Не всі письменники цього відгалуження (Наталі Саррот, А Роб-Грійє, М Бютор, К Сімон) поділяли таку радикальну позицію, проте й вони визнавали, що літературі шкодить «висушливий, склеротичний вплив мови» як «системи умовностей, грубого коду, необхідного для зручного спілкування» (Наталі Саррот), тому йшлося про запровадження особливого, не заданого наперед тексту, котрий би створювався і руйнувався на очах реципієнта Отже, засади Н р були близькі до настанов постмодернізму, недарма деякі антироманісти приєдналися до журналу «Тель кель» Н р усвідомлював власні можливості й обмеження, набував вигляду літератури про літературу (металітература), що не показує світ як доконечний і самозамкнутий, бо довкілля, занурене у стихію абсурду, втратило будь-який сенс, а традиційна проза виявила свій «склероз», тому має поступитися перед напівесе-напівроманами, власне пре романами Досвід прихильників Н р привернув увагу австрійського прозаїка П Гандке («Шершні», «Розносщик»), польського — М Хласко та ін Французький літературознавець Л Гольдманн вважав Н р адекватною відповіддю на запити дегуманізованого суспільства, натомість постмодерніст І Гассан вбачав у такій творчості прагнення сприймати людину як річ Проблема Н р в українському літературознавстві досліджена у монографії Л Єремєєва «Французький “новий роман”» (1974) В українській літературі вияв Н р не могло бути за умов панування «соцреалізму», хоча його елементи з'явилися вже у 20-ті XX ст, зокрема у творчості В Петрова (Домонтовича), у його романах «Доктор Серафікус», «Без ґрунту», пізніше — у представниці Нью-Йоркської групи Емми Андієвської («Герострати»)

«Нови́й соло́дкий стиль» — див **«Dólce stil nuóvo»**.

Нові́на *(польс nowina)* — жанр популярної публіцистики, запроваджений у польській літературі XVI ст, твори якого поширювалися у вигляді брошур з інформацією про актуальні та сенсаційні події Н називали і поширений серед простолюду пародійний жанр, в якому використовували елементи фантастики, утопії, гротеску, словесної гри

Нові́тня украї́нська літерату́ра — четвертий період історії українського письменства, що охоплює літературний процес XX ст — початку XXI ст, представлений переважно модернізмом та авангардизмом Започаткований у межах перехідного періоду від класичного реалізму (пізній період творчості І Франка, В Самійленка, М Чернявського, М Левицького, М Грушевського, О Авдиковича, А Чайковського, Грицька Григоренка, А Крушельницького, Т Бордуляка, С Васильченка, А Тесленка та ін), коли з'явилася нова творча генерація з відмінним дискурсом письма та уявленням про мистецтво Вона протиставила себе як настановам «зображення життя у формах життя», так і народницькій ідеології, що на той час почала перешкоджати артистичним пошукам Представники раннього українського модернізму, що виник на межі європейської «філософії життя» та вітчизняної «філософії серця» як зустрічна течія, прагнули, на відміну від західного модернізму, віднайти гармонію між критеріями краси і правди М Коцюбинський, Леся Українка, Ольга Кобилянська, В Стефаник, Марко Черемшина, В Винниченко, представники «Молодої музи» та «Української хати» переходили від арістотелівського мімезису до платонівського Особливо це було помітно у стильових тенденціях неоромантизму, символізму, імпресіонізму, який в українському письменстві, на противагу французькому, вписувався у контекст модернізму Водночас письменники, зорієнтовані на «аристократизм духу», на іманентне мистецтво, зверталися до історично зумовлених національно та соціально заангажованих творів зумовивши неповторність українського модернізму, котрий еволюціонував від елітарного етапу до апокаліптичного, зумовленого подіями Першої світової війни, національної революції 1917 та політикою радянської влади, відбувся як «Музагет» (1919) і «Митуса» (1992) Потужні стильові течії синтезувалися у кларнетизмі П Тичини, який сприймають як нереалізовану естетичну програму і поета, і тогочасної української літератури Після невдалих національно-визвольних змагань 1917—21, після віднайденого і знову втраченого спільного комунікативного поля західноукраїнського і східноукраїнського письменства розвиток Н у л у XX ст перетікав кількома паралельними річищами На Наддніпрянщині помітною була творчість революційних романтиків (В Еллан (Блакитний), В Чумак, Г Михайличенко, А Заливчий) та представників «розстріляного відродження», переважно «попутників» (частково — представники «Гарту», а також «Ланки»-МАРСу, ВАПЛІТЕ), які, на відміну від штучної «пролетарської літератури» («Плуг», «Молодняк», ВУСПП), збагачували українське письменство непересутніми різножанровими творами Яскравою була поезія київських «неокласиків», лірика П Тичини, В Сосюри, Є Плужника, М Йогансена, В Свідзинського, О Влизька, М Бажана, Т Осьмачки та ін, новаторська експериментальна проза М Хвильового, Г Косинки, В Підмогильного, М Івченка, А Любченка, В Домонтовича (Петрова), Г Антоненка-Давидовича, Г Шкурупія, Ю Яновського, Остапа Вишні та ін П'єси Я Мамонтова, І Дніпровського, І Кочерги, особливо М Куліша, сприяли розвитку драматургії, втіленому, зокрема, в експериментальному театрі «Березіль» Піднесення було притаманне і малярству (бойчукісти), кінематографії, можливості якої розкрив О Довженко Поряд із модерністами утверджувалися авангардисти Найпомітнішим стилем став ініційований М Семенком футуризм, що розвинувся у кверофутуризм, панфутуризм, «Нову Генерацію», утворював об'єднання на зразок «СіМ», «Жовтневого кола» та ІНТЕБМОВСЕГІ З'являється доробок представників конструктивізму, або динамізму-спіралізму Для 20-х XX ст характерна поява багатьох маніфестів, декларацій, полемік щодо шляхів розвитку української літератури, серед них вирізнялася Літературна

дискусія 1925—28 Виходили й різноманітні періодичні видання журнали «Мистецтво», «Шляхи мистецтва», «Глобус», «Червоний шлях», «Мистецтво і революція», «Плужанин», «Ваплі́те», «Гарт», «Молодняк», «Універсальний журнал», «Нова Генерація», «Пролітфронт», «Західна Україна», альманахи «Музагет», «Ґроно», «Жовтень», «Плуг», «Літературний ярмарок» тощо Після невдалого запровадження нежиттєздатного «пролетреалізму» радянська влада декретувала псевдохудожній «соцреалізм», що спирався на позаестетичні категорії партійності, пролетарського інтернаціоналізму, класовості Письменники або мусили виконувати партійне замовлення (О Корнійчук, П Тичина, М Рильський, В Сосюра, М Бажан, Ю Яновський, А Головко, Ю Смолич та ін), або зазнавали репресій (« З порога смерті Письменники України — жертви сталінських репресій» — К , 1991) Однак всупереч вимогам «соцреалізму» з'являлися високоталановиті твори, наприклад романи «Вершники» Ю Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, лірика В Свідзинського, поема «Мандрівка в молодість» М Рильського, «Похорон друга» П Тичини, «Україна в огні», «Поема про море» О Довженка та ін Одночасно з представниками «розстріляного відродження» у період міжвоєнного двадцятиліття творили західноукраїнські письменники («Горно», «Дажбог», «Логос», національно спрямовані статті в «Літературно-науковому віснику» та ін) У прозі помітними були повість «Поза межами болю» О Турянського, історичні повісті Катрі Гриневичевої, Наталени Королеви, тетралогія «Мазепа» Б Лепкого, поезію поповнили непересічними збірками С Гординський, Б Кравців, Б-І Антонич Серед письменників-емігрантів вирізнявся В Винниченко Важливою в історії Н у л стала творчість схильних до історіософських візій та «філософії чину» представників «Празької школи» Ю Дарагана, Є Маланюка, О Ольжича, Л Мосендза, Ю Липи, Наталі Лівицької-Холодної, Оксани Лятуринської, Олени Теліги, Ю Клена, Олекси Стефановича та ін Після Другої світової війни МУР (1945—48) був покликаний інтегрувати українське письменство, однак його представники, не визнаючи європейського та вітчизняного модернізму, були зорієнтовані переважно на реалізм XIX століття Це угруповання об'єднало У Самчука, Ю Шереха, І Багряного, Т Осьмачку, Докію Гуменну, О Зуєвського, М Ореста, Ю Клена, Є Маланюка, В Домонтовича та ін Наступником цієї організації стало Об'єднання українських письменників «Слово», в якому акцентували увагу на таланті, а не на ідеологічних уподобаннях автора До «Слова» входили представники автономної Нью-Йоркської групи (Б Бойчук, Б Рубчак, Ю Тарнавський, Емма Андієвська, Віра Вовк, Патриція Килина, Женя Васильківська, Р Бабовал та ін), незважаючи на те, що проголошували себе безтрадиційними, обстоювали світоглядний екзистенціалізм та естетичний сюрреалізм Процес тимчасового оновлення української літератури спостерігався після «хрущовської відлиги» (1956—64), коли з'явилися твори «Вир» Г Тютюнника, «Тронка», «Собор» О Гончара, «Диво», «Первоміст», «Євпраксія» П Загребельного, «Мальви» Р Іваничука та ін Творче пожвавлення було зумовлене і явищем шістдесятництва, засвідчене діяльністю Клубу творчої молоді (Київ), яскравими дебютами Ліни Костенко, І Драча, М Вінграновського, В Симоненка, Вал Шевчука, В Дрозда, Є Гуцала, Гр Тютюнника та ін Впливовим був гурт І Світличного, на основі якого пізніше сформувалися дисиденти (В Стус, І Калинець, Є Сверстюк та ін) Від шістдесятників відмежувалася Київська школа (В Голобородько, В Кордун, М Воробйов, М Григорів та ін), представники якої обстоювали принципи «чистої поезії», а тому їхня творчість тимчасово опинилася на маргінесах літературної дійсності Пасивним протистоянням «творчому методу» можна вважати «химерну прозу» і «тиху лірику» 70-х XX ст , поезію Ліни Костенко Розвиток української літератури у 80-ті XX ст пов'язаний із появою в ній доробку І Римарука, В Герасим'юка, І Малковича, Світлани Короненко, П Гірника, В Медведя та ін Крах методу «соцреалізму» збігся з розпадом Радянського Союзу наприкінці 80-х, зумовивши розвиток неоавангардистських угруповань на зразок «Бу-Ба-Бу» Нині Н у л перебуває у стані сецесії, характеризується поєднанням різних відгалужень материкового та еміграційного письменства, низка перманентних відроджень зумовила те, що поряд із не осмисленими повною мірою текстами бароко П Куліша, І Франка, Лесі Українки, представників «розстріляного відродження», літературної еміграції одночасно з'являються твори традиціоналістів (Ю Мушкетик), модерністів (доробок окремих представників Нью-Йоркської групи, Київської школи, поезії І Римарука, В Герасим'юка, І Малковича, Т Федюка та ін) та часткових постмодерністів (Є Пашковський, В Медвідь, Оксана Забужко, Ю Іздрик, О Ірванець, почасти Ю Андрухович та ін) Подією сучасної літератури стала жіноча проза (Галина Пагутяк, Софія Майданська, Галина Тарасюк, Євгенія Кононенко та ін) Переживає піднесення драматургія, висвітлена у монографії «Мир і драма » (2006) Олени Бондаревої Літературний простір поповнює талановита молодь, переважно переможці конкурсів «Гранослов», «Смолоскип», зорієнтовані на синтез різних стильових тенденцій, на вироблення власного ідіолекту

Новолати́нські пое́ти — поети Ренесансу, які писали свої твори латиною Серед них чимало й українців, творчість яких існує в контексті класичного Відродження, сприяючи його становленню та розвитку Так, Юрій Дрогобич (Котермак), сучасник Мікеланджело, виконував обов'язки ректора Болонського університету (1481—82) У його вірші, яким відкривалася написана елегійним дистихом «Прогностична оцінка 1483 року», присвячена папі Сіксту IV, йшлося про користь наук — мотив, характерний для тогочасного логоцентризму *«Я ж свої книги у світ випускаю з єдиним бажанням / Хай буде користь від них роду людському в житті»* Павло Русин із Кросна (1470—1517) викладав античну словесність у Краківському університеті, вплинув на формування польського поета Яна Віслицького, угорського Севастяна Мадї, хорвато-угорського Яна Панонія, збагатив тогочасну українську літературу новими для неї жанрами (елегія, ода, епіграма, послання, похвала) та віршовими формами (сапфічна строфа, гекзаметр), що з'явилися у його збірці «Пісні Павла Русина з Кросна» (1509) Висока версифікаційна культура характеризує доробок професора поетики Краківського університету Григорія Чуя Русина із Самбора (1523—73), який надавав перевагу поемам, еклогам, панегірикам,

а також професора поетики й риторики цього навчального закладу Георгія Тичинського Рутенця, який писав віршові твори, натхненний образами «королеви Галичини Соломеї», Св Варвари, був автором послання Миколі Лутомирському, Св Миколі — митрополиту Міренському Звертався до поезії і вчений-правознавець, ректор Краківської академії Іван Туробінський Рутенець (1511—75) Вагомими в доробку Н п вважають поему «Про Острозьку війну під П'яткою проти низових» та «Епіталаму на честь Івана Фелікса Гербарта та Єлизавети Заславської з Острозьких» Симона Пекаліда (1567 — прибл 1601), віршові твори Адама Чагровського (прибл 1565 — прибл 1599), який писав польською мовою, одним із перших використав поняття «дума» («Дума українна») Його збірка «Трени та речі розмаїті» друкувалася двічі (1597, 1599) Помітним був доробок українсько-білоруського поета і дипломата Миколи Гусовського (1480—1540), автора замовленої Папою Римським поеми «Пісня про зубра», що з'явилася у книжці «Carmen de statura [ ]» за підтримки польської королеви Бони Сфорци (1523) Йому також належать поеми «Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 року», «До Св Севастяна», «Життя і подвиги Св Гіацинта» Польсько-латинський поет Симон Симонід, або Шимонович (1588—1629), у збірці «Ідилії» (1614) підносив «музу роксоланську» Важливою в доробку Н п вважається поема Севастяна Кльоновича (1550—1602) «Роксоланія» (1584),в якій оспівані землі України (*«Музи, співайте про русів, про випаси їх благодатні / Й села, що щастя знайшли в цій життєдайній землі»*) Він був також автором поеми латинською мовою «Звитяжство богів» (1587) та польською мовою — «Лісосплав», «Гаман юдеїв» Творчість Н п завершується доробком Яна (Івана) Домбровського, який у поемі «Дніпрові камени» (1618), присвяченій Київському домініканському єпископу Богуславу Радошовському-Бокшu, виклав історію України-Руси, ототожнював Київ із Троєю, наголошував на героїчній діяльності, вірі і відродженні, захоплювався князівською славою

Подвиги лицарів — нам про це свідчать літописи наші —
Хай же пізнають нащадки звитягу і мужність тих предків

Новомо́ва *(англ newspeak)* — штучна псевдомова, спричинена тоталітарними режимами, призначена для суворої регламентації життя контрольованого суспільства, коли, наприклад, вбивство називають ліквідацією Йдеться про так звану «ідеологію ангсоцу», за якої «руйнування мови» обґрунтовувалося потребою редукції мислення, мовлення мусило «мінімально прив'язуватися до свідомості» тощо Мовна деградація полягала у точному формулюванні дозволених висловлень й усуненні недозволених Домінування двозначних евфемізмів, кліщованих ідіом, надмір абревіатур та засилля абстрактних понять («ізмів») притаманне різновиду Н — словнику А (мінімум лексем для буденного слововживання майже без синонімів, використання словотвірних гнізд за рахунок позбавлених значення коренів), В (відсутність політично нейтральних слів, застосування так званих «ласкавих слів»), С (сукупність вузькоспеціалізованих понять за відсутності загальнонаукового термінологічного апарату) Поняття, запроваджене англійським письменником Дж Орвеллом (роман «1984») Він розкрив сутність типового для тоталітарних систем дискурсу, який ілюструє зумовленість мислення не природними лінгвологічними процесами, а штучними соціальними чинниками

Новосе́лянські поети *(рос новокрестьянские поэты)* — літературна група (М Клюєв, С Єсенін, П Карпов, П Орєшин, П Радимов, П Васильєв та ін), представників якої об'єднували спільні естетичні погляди, християнські, почасти старообрядницькі переконання, що межували з язичництвом, їхнім творам притаманні мотиви земного раю та богообраності міфізованого селянина, який набував месіанських рис Термін, запроваджений В Львовим-Рогачевським («Поезія нової Росії Поети полів та міських околиць», 1919)

Ное́ль *(франц noel різдвяна пісня)* — популярна французька пародійна пісня на мотив різдвяної молитви, в якій шаржувалася фабула про волхвів, що, йдучи за зіркою, навідали народженого Ісуса Христа Мала восьмиверсову строфу, в якій перші чотири та останній віршові рядки були шестискладними, п'ятий — дванадцятискладним, шостий та сьомий — восьмискладними Перші чотири верси характеризувалися перехресним римуванням, наступні — кільцевим За змістом, зв'язком зі сміховою культурою з ними співвідносні різдвяні пісні українських мандрованих дяків

Ноктю́рн *(франц nocturne, букв нічний)* — невелика за обсягом сюїта для духових оркестрів, яку виконували вечорами під відкритим небом Пізніше Н називали ліричну або меланхолійну музичну п'єсу для фортепіано, запроваджену ірландським композитором Дж Філдом (1814) Цей жанр розвинули Ф Шопен, К Дебюссі, А Хачатурян, Дж Россіні та ін у симфонічній і вокальній музиці За аналогією до терміна з музики Н в літературі — лірична, елегійна п'єса, пов'язана з нічними роздумами, переживаннями, мріями (доробок Л Стаффа чи Марії Павликовської-Ясноржевської) Інколи в Н з'являлися іронічні інтонації, притаманні, зокрема, «Вульгарному ноктюрну» А Рембо, «Схематичному ноктюрну» Ф Гарсіа Лорки тощо Зображально-виражальні можливості Н розкрито у творчості Й -В Гете («Нічна пісня подорожнього»), П Целана, С Чарнецького, Є Маланюка та ін

На сонця ниви, на левади
Місяць сріблисті ллє каскади,
Сипле брильянтів срібні рої
На польні рожі і нової
На ясні ниви, на левади
Леготом ельфів мчать громади,
Ловлять розсипані брильянти,
Сльози тремтючі адаманти,
Линуть зі скарбами на гори
У зачаровані комори [ ]

У цьому уривку з вірша «Nocturno» «молодомузівця» С Твердохліба використана стилістична фігура зіткнення (анадиплосис), типова для лірики символістів початку XX ст Поняття «Н » за доби преромантизму та романтизму вживалося також у значенні «нічної п'єси» «Нічна п'єса на смерть» Т Парнелли,

«Нічні повісті» Е.-Т.-А. Гофмана. Н. могли називати гумористичний роман («Ноктюрн» Ф. А. Суіннертона).

Номадоло́гія *(грец. nomades кочівник і logos слово, вчення)* — засаднича для постмодернізму настанова заперечення класичної суворо структурованої (гештальтної) організації буття, трактування простору як дискретно розгалужуваного на підставі децентрації, спростування детермінізму, концепції бінарних опозицій, спроб віднаходження іманентних ознак дійсності. На противагу метафізичній традиції, предметний світ тлумачать як ризоморфний, простір — як децентрований, явища втрачають свою опозиційність, феномен сенсу видається проблематичним. Метафору кореня (дерева) змінює метафора бульби, «прихованого стебла», здатного прорости куди завгодно. Номадичне середовище існує у віртуальних структурах, адже антигенеалогічна, не зумовлена зовнішніми чинниками ризома «ніколи не починається і не завершується», може бути «розірвана, поламана», здатна «перебудуватися на іншу лінію», тому світ виповнюється номадичними, кочовими сингулярностями, неприйнятними, чужими для осьової культури (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі). За Р. Бартом, письмо видається постійно нескінченним, а мережу, ненастанну плетеницю, на думку Ж. Дерріди, неможливо обірвати. Так виражена іманентна нонфінальність нелінійної структури, нескінченне варіювання просторових конфігурацій, за якого рухлива картина самоорганізації ризоми засвідчена тимчасово актуальними співвідношеннями-плато, спричиненими випадковістю, непередбачуваними множинними сполуками. Тому, як вважають Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, Н., відмінна від розбудованої на каузальній основі історії, розглядає культурно-історичну тяглість як ефемерну, дотримується принципу «минуле забувається, майбутнє невідоме». У вужчому значенні Н. називають модельну концепцію Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі («Тисяча плато», другий том праці «Капіталізм і шизофренія» (1972—80), дванадцятий розділ «Трактат про номадологію. Машина війни» у другому томі «Анти-Едипа», 1980), що є спробою подолання негативних наслідків антропологічного песимізму європейського світосприйняття та спротиву особистості стереотипам маскультури. Поява різновидів контркультур, інтерес до фундаменталізму, язичницьких ритуалів, езотеризму, екологічного руху тощо, які зумовили формування племінної психології, були реакцією на обвальну кризу логоцентризму.

Номенклату́ра *(лат. nomenclatura перелік, список)* — перелік понять на основі заданих ознак або статистичних даних у будь-якій галузі наук, а отже, і в літературознавстві. Н. вважають проміжною ланкою між термінами та власними назвами, позбавленими дефінітивної функції. Номенам (назвам) властиві ідіоматичність, вживання як довільного, конвенційно закріпленого символічного позначення певного предмета, наприклад твору, стилю (бароко, класицизм, романтизм тощо), школи (Харківська школа романтиків), угруповання («Гарт», «Плуг», ВАПЛІТЕ), салону (салон мадам Рамбульє), академії («Аркадія»), періоду (золотий вік, срібний вік), літературного явища («втрачене покоління») тощо.

Номіналіза́ція *(лат. nomina назви, імена)* — дослідження дискурсу для визначення системи прийомів уведення імен у текст, адже «між назвою та предметом існує поступовий, градуальний перехід», що дає змогу виражати мнемонічні механізми у тексті, які нагадуватимуть про висловлення, виголошені поза ним (П. Серіо). Така позиція є основою формування постмодерністської концепції інтертекстуальності, зокрема паратекстуальності як відношення тексту до його частини. Н. також розглядають як особливу форму преконструкту. Див. **Автомати́чний ана́ліз ди́скурсу**.

Но́мос *(грец. nomos право, засада)* — давньогрецька назва музичних творів, призначених для сольного виконання без музики або в супроводі кіфари. Н. стосується і жанру античної лірики — сольної ригористичної пісні на честь Аполлона, виконуваної під акомпанемент кіфари. Найвідомішим автором Н. вважають Тимотея з Мілету (V—IV ст. до н. е.).

Но́на *(лат. nona дев'ята)* — термін, запозичений віршознавством з музики, в якій він означає дев'ятий ступінь діатонічної гами. У вірші — рідкісна дев'ятиверсова строфа, що має вигляд октави з одним доданим рядком, наділена потрійною римою *(третій, шостий, дев'ятий верси)*:

Я летів красивим чортом	a
На коні, як ворон, чорнім —	a
Біла піна падала, мов сніг —	b
Ех,	
до тої Чураївни,	c
Що клялась до третіх півнів	c
Рушники послать мені до ніг.	b
Та	
до тієї... до такої,	d
Що як поведе рукою —	d
Солов'ї вмирають на весні!	b

(Б. Олійник)

Ноне́т *(італ. nonetto, від nono дев'ятий)* — спів на сцені, який виконують дев'ять осіб, поширений в опері.

Нонселе́кція *(лат. non ні і selectio вибір, добір)* — принцип постмодернізму, базований на запереченні будь-якої ієрархії, що забезпечує рівні можливості одночасного існування в децентрованому культурному просторі відмінних, навіть альтернативних систем, змішування посилань та висновків. Обґрунтований Д. В. Фоккемою. Для письменника такий принцип означає відмову від зумисного відбору лінгвістичних елементів під час творчого процесу, для читача — уникнення спроб зв'язного тлумачення тексту, асоційоване з колажем (Д. Лодж, І. Гассан, К. Батлер, Т. Д'ан). Д. В. Фоккема розглядав поняття «Н.» на лексемному рівні, на рівні семантичних полів, фразових (синтаксична аграматичність, досліджена на прикладі творів «Білосніжка» Д. Бартелма, «Заблукавши в кімнаті сміху» Дж. Барта, семантична несумісність у «Неназваному» С. Беккета, одивнюване типографічне оформлення у творі «Подвійно або нічого» Р. Федермана) і текстових структур. Н. у процесі творчості може імітувати «математичні прийоми» (дублікація, множення, перелічування), обриватися і бути надмірною, з великою кількістю конекторів (зв'язних елементів), що зумовлює ефект інформаційного шуму і порушує традиційну манеру оповіді. У такому разі використовується прийом пермутації (взаємозамінювання частин тексту, як-от у незброшурованому романі «На ваш розгляд» Р. Федермана),

спрямованої проти літературних умовностей реалізму та модернізму, метою якої є стирання меж між уявою і довкіллям Цей прийом наявний у романі «Щоденний жезл» Є Пашковського Поняття «Н» стосується і концепту номадології, називає порожній знак, реалізуючись у хаосі, витворюючи при безперервних переходах від однієї ризоморфної форми до іншої тимчасове міжбуття, інтермецо (Ж Дельоз, Ф Гваттарі), тобто «лад із хаосу», засвідчений фрагментаризованим дискурсом про розірване, позбавлене глузду світосприйняття Розглядаючи таку специфіку Н, Д Лодж використовував метафоричний та метонімічний елементи організації тексту Р Якобсона, вбачав їх присутність у більшості дискурсів Він вважав, що перший більш характерний для модернізму, а другий — для постмодернізму, на теренах якого постає письмо, зумовлене не схожістю чи суміжністю, а вибором однієї з альтернатив суперечливість, пермутація, уривчастість, випадковість, ексцес, «коротке замикання» В аксіологічному аспекті Н суголосна принципу рівнозаконня Ж Дерріди, близька до семантичної фігури бісівської текстури Р Барта Принцип Н використовують для демонстрування антиілюзіонізму, знищення меж літератури та дійсності, руйнування метафізичних стереотипів Під його впливом західноєвропейські митці тяжіють до техніки «знайдених речей», поширеної у комбінаторному малярстві, або, за термінологією В ден Гевеля, вкраденого об'єкта, притаманного французькому «новому роману», їх тексти наповнені зразками афіш, вуличних гасел, написів на листівках, стінах чи тротуарах, витворюючи ілюзію псевдодокументальності

Нóнсенс *(нім Unsinn, Sinnlos, англ nonsense, франц nonsens, від лат non ні і sensus смисл)* — нісенітниця У постмодернізмі Н використовують у значенні переосмислення традиційного безглуздя та браку стабільно структурованої ризоми у межах метафізики відсутності, як умову плюральної структурації ризоми Відсутність заздалегідь заданого сенсу вважається підставою для можливості семантичного руху Такий погляд на Н зумовлений постмодерністським світосприйняттям, за якого хаос видається потенційно космічним, сприймається як «гра сенсу та нонсенсу, хаокосмос» (Ж Дельоз) У присмерку метанарацій перевагу надають не логічним моделям, а вираженню абсурду, «того, що існує поза значенням» (Ж Деррiда) Однак Н не втрачає сенсу, навпаки — у парадоксальній ситуації суцільних випадковостей реалізує особисте сенсотворення У постмодерністському трактуванні історичного часу настанова випадковості розглядається через відношення «Н — сенс» Ж Дельоз вважав, що коли сингулярності реалізувалися у конкретній конфігурації еона, відмінній від лінійного чи замкнутого на собі хроноса, то вони набувають необхідної значущості, стаючи «зненацька» подією або різновекторним дивним об'єктом Такий погляд співвідносний із концепцією семіозису Юлії Крістевої, в якій сенсотвірні процедури зумовлені випадковою флуктуацією, миттєвим спалахом Н та абсурду, сприяючи розщепленню значеннєвих потоків мовного середовища, що сприймаються як протилежні залишеним слідам, тому виникають нові колізії та умови для «нових символічних породжень» у постійно нестабільному знаковому середовищі Отже, «поетична мова [ ] постулює свій власний процес як невизначений між смислом та безглуздям» (Юлія Крістева) Водночас Н з погляду попереднього смислу видається нісенітницею, тобто йдеться про відмінні грані буття, фіксацію тих аспектів, де «починається інший світ, співнеможливий із даним» (Ж Дельоз)

Нóрма *(лат norma правило, взірець)* — загальне правило, закон, взірець У літературі Н, каноном стають певний жанр, стиль, форма, що вважаються обов'язковими, правильними для певного конкретно-історичного періоду Естетична Н формує систему свідомості певної спільноти, еталонні критерії поцінування художніх явищ, композиційна Н стосується усталених особливостей побудови художнього твору Н називають і назву книги або прізвище автора, надруковані дрібним шрифтом унизу на першій сторінці кожного друкованого аркуша біля сигнатури

«Нормáльна наýка» — наукове співтовариство, обмежене суворо регламентованою парадигмою, що не підлягає перегляду Вважається, що така настанова виробляє у дослідників опірність стороннім впливам, дає змогу більше зосереджуватись на порушених питаннях Вона також загрожує ізоляціонізмом, втратою наукової перспективи, характерною, зокрема, для народницької критики початку XX ст або американської «нової критики» Поняття філософа Т Куна

Нормати́вний *(франц normatif, від лат norma правило, взірець)* — характеристика, що вказує на зв'язок із певним еталоном, визначає відповідні, встановлені каноном правила Так, Н вважається класицизм, хоча його ознаки меншою мірою властиві іншим стильовим тенденціям і напрямам (романтизм, модернізм, авангардизм), у яких існує свобода творчості, порушуються встановлені правила Н вважають окремі жанри, тверді віршові форми, як-от сонет чи рубаї Дотримання Н вимог сприяє дисциплінуванню художнього мислення, виконує роль правил творчої гри, однак абсолютизація такого принципу може догматизувати літературний процес, позбавити його сподіваної перспективи

«Носóтрос» *(«Nosotros»)* — аргентинський літературно-мистецький, історико-філософський місячник (Буенос-Айрес, 1907—34, 1936—43) за редакцією його засновників А А Біанчі та Р Ф Хіусті Не дотримуючись певної стильової тенденції, редколегія часопису друкувала твори різних письменників (Р Даріо, Габріела Містраль, О Кірога, Р Бланко Фомбона, М Енріке Уренья та ін), прагнучи консолідувати творчі сили Латинської Америки, а також публікувала переклади А Рембо, О Вайлда, Е А По, Р Роллана та ін

«Нувéль ревю́ франсéз» *(«La nouvellt revue francaise»)* — французький літературно-критичний журнал, що обстоював засади модернізму Заснований А Жідом у 1909 На його сторінках друкували твори М Пруста, А Моруа, А Мальро, Ф Моріака, Ж П Сартра, Р Мартена дю Гара, Ж Р Блока, Л Арагона, А де Сент-Екзюпері, Наталі Саррот, А Роб-Грійє, М Бютора та ін Часопис у 1914—19 не з'являвся, а після заборони по завершенні Другої світової війни поновив свою діяльність у 1953

Нульовá фокалізáція *(англ zero focalization, від лат nullus ніякий і англ focalization перспек-*

тива оповідної ситуації) — тип фокалізації або нефокалізованість, кут зору, з погляду якого оповідь розгортається з використанням локалізованої, невизначеної чуттєвої або концептуальної позиції Н ф притаманна традиційній прозі, асоціюється із всевідним наратором, наявним у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя, «Сестрах Річинських» Ірини Вільде, «Ost» У Самчука

Нульовий ступінь *(лат nullus ніякий)* — нейтралізований складник певної опозиції, поняття, яке ввів у науковий обіг глосематик В Брендаль і застосовував Р Барт («Нульовий ступінь письма», 1953) задля розмежування мови і стилю, міфу й літератури Письмо розглядалося як зв'язна формальна ланка мови, що має надіндивідуальні характеристики, є «природним продуктом доби», «обмеженням і водночас відкриттям діапазону можливостей» та стилю, пов'язаним з індивідуальною, «інтимною міфологією» мовців, яка акумулює їхній тілесний досвід, мимоволі перетворюючись на автоматичне письмо А мова видається територією, де розташоване акумульоване поле діяльності, архів письменника, стиль — сировина, його «природна "матерія"», «багатство та ув'язнення» Горизонтальна площина діяльності письменника та вертикальна — його стилю витворюють простір, у якому з'являється письмо, форма самоусвідомлення, завдяки якій автор «набуває чіткої індивідуальності» Таким чином відбувається перехід від об'єктів до функції, бо письмо вважається «компромісом між свободою та спогадом» Йдеться про свободу під час вибору письма, власне про «вибір у сфері духу», бо письмо видається «способом мислити Літературу» без уваги до її читачів, коли застосовується «речення, відгук на яке залишається невідомим» Р Барт розглядав письмо на всіх етапах його формування, у вигляді шляхетної творчості та звільнення від тоталітарності мови, намагання «віднайти нове явище, позбавлене Історії, нову, охоплену свіжістю мову» Воно поставало об'єктом споглядання, виробництва, вбивства («всі зусилля Маларме спрямовувалися на руйнування слова»), зникнення (поєднання «пориву до заперечення» та «безсилля здійснити його практично») Позамодальне письмо, зведене до Н с, було спробою «визволити літературне слово», продемонстроване у творі А Камю «Сторонній», в якому витворений стиль, «заснований на ідеї відсутності» Воно зумовило появу «письменника без Літератури», що видається лише формою Читач вважає письмо літературною манерою, «ув'язнюючи його у власному формотвірному міфі», що натуралізує Письменство Ж Бодріяр, поглиблюючи спостереження Р Барта, вказував на поглинання системи речей системою знаків, вбачав у Н с предметного світу недосяжну межу деконструкції, засновану на тяжінні значень до чистої функціональності

Нумінозний *(лат numinosus динамічний, незалежний від свідомості чинник)* — в аналітичній психології характеристика предметів чи явищ, котрі викликають у людини глибокий емоційний резонанс, пов'язаний із переживанням самості Мимоволі індивід стає залежним від них, перетворюється на жертву

Нью-арт *(англ new-art· нове мистецтво)* — відгалуження андеграунду, протилежне поп-арту, характеризується намаганням «вивернути» світ, наприклад в абсурдних драмах С Беккета

Нью-Йоркська група — група молодих українських поетів еміграції, що виникла у середині 50-х XX ст як співдружність митців, об'єднаних спільними поглядами на художню дійсність як автономну, незалежну від позалітературних інтересів, потребою найповнішої реалізації неповторної творчої особистості До неї належали Б Бойчук, Б Рубчак, Ю Тарнавський, Женя Васильківська, Патриція Килина, Емма Андієвська, Віра Вовк, маляри Ю Соловій, Л Гуцалюк, С Геруляк Хоч група назвалася за місцем основного перебування її засновників, до неї входили також поети з інших країн Датою заснування Н -Й г вважається 21 грудня 1958 Її представники, творячи у річищі модернізму, в естетиці орієнтувалися переважно на сюрреалізм, у світогляді — на екзистенціалізм, заперечували соціальну та національну заангажованість письменника, відкидали зв'язки з традицією української літератури, хоч і не були одностайними Віра Вовк не підтримала надмірного радикалізму Ю Тарнавського та Б Рубчака Склад групи постійно змінювався Женя Васильківська і Патриція Килина з часом відійшли від поезії Натомість до нью-йоркців приєдналися Ю Коломієць, О Коверко, М Царинник, Р Бабовал, Марія Ревакевич Нині Н -Й г є конкретно-історичним явищем модернізму, відмінним від шістдесятництва, прихильники якого визнавали свій зв'язок із класичною спадщиною, переймалися соціальними та національними проблемами Близькими до Н -Й г були представники Київської школи, не схильні до радикалізму в мистецтві, разом з якими нью-йоркці видавали спільний квартальник «Світо-вид»

Нюанс *(франц nuance відтінок)* — відтінок, ледь помітна деталь, яка пожвавлює художнє зображення Н властиві японській ліриці (танка, хокку), символісти прагнули його реалізувати у звуковому образі тощо Звертаються до Н і сучасні поети

над хрестом
тільки тінь
скрик волошок
що нижчають (М Григорів)

«Нюгат» *(угор «Nyugat»)* — угорський літературно-критичний журнал (1908—41), головним редактором якого був X Ігнотус (до 1929), фактично його обов'язки виконували Е Ошват, М Бабич, Ж Моріц (1929—33) Видання підтримувало реалістичні, натуралістичні та модерністські (імпресіонізм, символізм) тенденції в угорській літературі, ідеї народно-національного напрямку На його сторінках друкувалися твори Е Аді, Е Надя, Ф Карінті, А Тота

Нюланд *(нім Nyland назва селянського дворища у Вестфалії)* — спілка майстрів дому Нюланд, гурток близьких до експресіонізму письменників-технократів (Й Вінклер, В Ферсгофен, Я Кнайп), об'єднаних при журналі «Квадрига» (1912—14), створена в 1912 у Бонні У їх творчості домінували мотиви праці, відтворення «культу індустрії», заперечення соціалістичних тенденцій у житті та мистецтві Пізніше, у гітлерівській Німеччині деякі з них, зокрема Я Кнайп (роман «Селянський хліб», 1934), змальовували «робітника» в дусі націонал-соціалістичних ідеологем «крові та ґрунту», міфізували німецьке село

О

Обговóрюваний світ — одна з двох відмінних, комплементарних категорій текстуальних світів, виражених у діалозі, ліричній поезії, критичних есе, меморандумах, наукових доповідях; термін наратології запроваджений Г. Вайнріхом. О. с., у якому адресант й адресат взаємопов'язані, протиставний оповідному світу за аналогією з розмежуванням дискурсу та дієгезису (Е. Бенвеніст), ауззаге й фіктивного оповідання (К. Гамбургер).

Обдарувáння — генетично закладені природні здібності особистості, що полягають у високому рівні розвитку її моторних, сенсорних, перцептивних, інтелектуальних, психофізіологічних функцій, виявляються у витонченому музичному слухові, зорових враженнях, пластиці тощо. О. є основою розвитку здібностей, таланту, геніальності, реалізованих у різних видах мистецтва. Перші ознаки О. з'являються у дитячому віці, тому слід уважно стежити за їх проявами й стимулювати їх розвиток. У літературі воно виявляється у схильності до образного мислення, розкутій уяві, тонкому чутті слова, мовній грі тощо. О. називають також обряд умилостивлення богів, природних стихій, померлих предків тощо, які отримують, наприклад, через колядників свою частину трапези, дар за дар. Тому під час колядок та маланкування обов'язковою була винагорода їх учасників (калач або книш, збіжжя, вареники, пиріжки та ін. гостинці).

Обéрек (*польс. oberek*) — різновид мазурки, чотирирядкова пісенька, пристосована до швидкої танечної мелодії.

ОБЕРІÚ (*рос. Объединение реального искусства*) — авангардистська театральна група (Ленінград, 1927—30), світогляд якої був близький до футуризму, дадаїзму, сюрреалізму. Мала літературну секцію (О. Введенський, М. Заболоцький, Д. Хармс, І. Бехтерєв, К. Вагінов, М. Олейников та ін.), представники якої (обеpiути) проголосили себе «творцями не лише поетичної мови, а й нового відчуття дійсності». Набутком мистецтва, на їхню думку, має бути «конкретний предмет, очищений від літературної та побутової шкаралущі», який передається у поезії «з точністю механіки» на підставі «зіткнення словесних сенсів», алогізму, нонсенсу, гротеску, мовного комізму. Об'єднання сформувалося в 1922 на основі групи, названої О. Введенським «чинарями», до складу якої ще входили Я. Друскін, Л. Ліпавський. Вони мали творчі зв'язки із поетом-заумником І. Терентьєвим, у 1925 із М. Заболоцьким та М. Олейниковим приєдналися до сформованого А. Туфановим «Ордену заумників», влаштовували спільні виступи, які називали «Лівим флангом», мали нереалізований проект театру «Радікс» при Інституті художньої культури (ІНХУК). У 1927 Д. Хармс проголосив виникнення «Академії лівих класиків», але дирекція Будинку друку, де збиралися авангардисти, зажадала усунення з назви слова «лівих», тому було обрано абревіатуру ОБЕРІУ. Представники об'єднання своєю творчістю утверджували визначальність нісенітниці, перейшли від фонетичного зауму до «заумної семантики», тому що «битва зі смислами» (Д. Хармс) потребувала заміни семантичних суголось, «розузгоджень» при збереженні граматики. О. Введенський, що мав титул «Авторитету безглуздя», намагався «розкидати предмети на частини», К. Вагінов прагнув «зрушити предмет як засіб у поле нового художнього сприймання», М. Заболоцький віднаходив нісенітницю в найнесподіваніших алогізмах. Зразком творчості обеpiутів є поезія Д. Хармса:

Галя С. галина Ко
Миколая галя ман
Лико лема ляга сон
Коло галі Миколан [...].

Особливо такі тенденції позначилися на експериментальній збірці «Стовпці» (1929) М. Заболоцького. Принципи обеpiутської поезії, що виражала конфліктність світосприйняття драматичної сучасності, були втілені і в драматургії, перенасиченій хаотичністю, абсурдністю буття, калейдоскопічністю персонажів, реплік, невмотивованим чергуванням прози і поезії, вульгарним пародіюванням пролетлітератури, що сприймалося як виклик РАППу, як «знущання над дійсністю». Такий експериментальний пафос характеризує «Ялинка в Іванових», «Довкіл, можливо, БОГ» та ін. п'єси О. Введенського. Цікавими є гібридні твори Д. Хармса, які сформовані як псевдожанрове поєднання роздумів, поезії, драми, прози, що видається дотепною «гносеологічною пародією» («Єлизавета Бам», «Оптичний обман», «Скриня», «Бабусенція»), змішуванням несумісного — життя і літератури — як спроби виразити неможливе. Комуністичний режим ускладнював розвиток їх творчого потенціалу, обеpiути друкувалися переважно у Дитвидаві (Детиздат), а в 1931 О. Введенський, Д. Хармс, І. Бехтерєв були звинувачені за сфабрикованим ОГПУ «Збірником контрреволюційних творів нелегальної антирадянської групи дитячих письменників», який містив зібрані матеріали для дискредитації формалістів.

Об'єднання письмéнників — близькі до спілки структурні творчі організації письменників, значно ширші за групи, школи чи угруповання, сформовані задля забезпечення необхідних умов художньої діяльності і проживання її представників, поширення (публікування) їхнього доробку тощо. До таких О. п. належить Об'єднання українських письменників «Слово». Іноді це поняття вживають, маючи на увазі ВАПЛІТЕ чи ВУСПП.

Об'єднання украї́нських письмéнників «Слóво» — літературна організація українського еміграційного письменства, заснована 24 червня 1954 за ініціативою І. Костецького, В. Барки, С. Гординського, Докії Гуменної, У. Самчука, Ю. Дивнича (Лавріненка), Галини Журби, Г. Костюка, Ю. Шереха та ін. Це об'єднання, оформлене на першому з'їзді (6—7 грудня 1958), очолив літературознавець, театрознавець Г. Костюк (1954—75). Пізніше обов'язки виконували О. Тарнавський (1975—93) і Лідія Палій (1993—97). Почесним головою став Є. Маланюк. Мета об'єднання — розвиток видавничої справи, налагодження творчих зв'язків між розкиданими по всіх континентах українськими письменниками, незважаючи на їхні ідейні переконання та естетичні вподобання. Це положення засвідчувало зміни у художній та аналітичній свідомості представників «Слова», які вважали свою орга-

нізацію продовженням МУРу, але позбулися його крайньої заполітизованої тенденційності Першорядного значення вони надавали проблемі спадкоємності з класичною українською літературою та духовному зв'язку з Україною Критичну рецепцію пов'язували з принципами об'єктивного історизму, що реалізувалося під час дискусії 26—27 грудня 1968 (У Самчук, Ю Шерех, Г Костюк, Ю Лавріненко та ін), спрямованої на осмислення розвитку художньої дійсності у традиційному, модерністському й авангардистському аспектах, які, незважаючи на конфлікти, уже не протиставлялися, а зіставлялися До організації, в якій усувався антагонізм поколінь, увійшли також поети Нью-Йоркської групи Об'єднання виступало з протестами проти репресій письменників-дисидентів в УРСР, брало участь у роботі Міжнародного ПЕН-клубу тощо, функціонувало до 1997

Об'є́кт (*лат objectus предмет*) — компонент реальності, що існує поза людською свідомістю, не залежить від неї, протиставний суб'єкту в його предметно-практичній, пізнавальній, а також артистичній діяльності, не тотожний довкіллю, ним стає тільки та емпірична або теоретична дійсність, що освоюється індивідом Межі О видаються мінливими, зумовлені обсягом, глибиною освоєння світу, збагаченням досвіду аналітичної та художньої свідомості Для західноєвропейської людини він актуалізується у суб'єкт-об'єктних відношеннях, натомість для східної пріоритетними були суб'єкт-суб'єктні відношення, що позначилися і на православному віросповіданні О може бути емпіричним, фіксованим за допомогою чуттів, і теоретичним Емпіричний О притаманний сентименталізму, романтизму, імпресіонізму, ранньому модернізму, а теоретичний — передусім класицизму, почасти реалізму Водночас О може сприйматися під різними кутами зору, поставати метою або засобом, розгортатися в екстравертивному чи в інтровертивному аспектах Чіткіше, ніж у письменстві, він окреслений у літературній критиці, літературознавстві, історії літератури, які точно вказують О свого дослідження Наратологія тлумачить О як актант чи фундаментальну роль структури (модель А Ж Греймаса), особу (В Проппа) або сонце (Е Сурю), що розшукуються суб'єктом О може бути й суб'єктом, що характерне для постмодерністських досліджень поетики, коли йдеться про байдужі до суб'єкта сприймання властивості літературних текстів та їх рецепцію

Об'є́кт по́шуку (*лат objectus предмет*) — за В Проппом, одна із семи основних речей або істот (найчастіше — принцеса), яку здобуває герой чарівної казки

Об'єкти́вна і́стина (*лат objectivus предметний*) — зміст людських знань, відповідних дійсності, що не залежать від волі та бажань суб'єкта пізнання У літературі та літературознавстві — найповніше і відносно точне відображення фактів історії письменства Наприклад, О і може вважатися твердження про те, що автором книжки «Кобзар» був Т Шевченко, теза про пасеїзм МУРу та ін Пошукова істина вважається наслідком пізнавальної активності індивіда, який, глибше занурюючись у предмет свого дослідження, послідовніше долає власний суб'єктивізм, об'єктивніше представляє здобуті знання При цьому він ніколи не претендує на остаточне розуміння цієї істини, усвідомлюючи, що йому доступне лише наближення до неї, тому завжди актуальним для нього буде принцип об'єктивного історизму

Об'єкти́вна ло́гіка (*лат objectivus предметний і грец logikē*) — необхідні закономірності, зв'язки, відношення, властиві речам, процесам розвитку довкілля (мистецтва), що відбуваються поза людською свідомістю, але відображаються в ній Інколи О л називають логікою речей Її вбачають також у спеціальній науковій дисципліні, котра вважає всі форми мислення та логічні закони відображеннями закономірностей зовнішнього світу певним суб'єктом Принципами О л послуговувалися позитивісти, прихильники культурно-історичної школи та ін , вона необхідна у наукових студіях, які, зокрема, орієнтуються на об'єктивний історизм І Франко, абсолютизуючи О л , прагнув заснувати «науковий реалізм» і поширити його на художню практику

Об'єкти́вна реа́льність (*лат objectivus предметний і realis дійсний*) — природа, суспільство, розмаїтий довколишній світ, що існує поза свідомістю людини, але відображається нею О р є для художньої творчості джерелом мімезису, вважається основою реалізму, визначальна у позитивістському літературознавстві

Об'єкти́вний істори́зм (*лат objectivus предметний і грец historikos дослідницький, науковий*) — принцип неупередженості, яким керується фахова аналітична свідомість при поцінуванні художнього твору незалежно від смаків, уподобань, ідейних переконань дослідника, жанрово-стильових канонів певного історичного періоду О і передбачає вміння сприймати і тлумачити твір таким, яким він є, без накладання на нього не властивих йому еталонів, не вдаючись до непродуктивної багатовекторності інтерпретацій О і притаманний літературознавцю, історику літератури, який намагається наблизитися до адекватного прочитання тексту Натомість літературний критик при розгляді літературного процесу може відхилятися від цього принципу, посилаючись на суб'єктивне бачення художнього явища, особисті симпатії чи антипатії, інтереси певних шкіл чи стильових тенденцій, які він представляє

Об'єкти́вний кореля́т (*англ objective correlative, від лат objectivus предметний, co префікс на позначення об'єднання, спільності, сумісності, relatus віднесений*) — у літературознавстві — спосіб артистичного вираження конкретної емоції, що постає як зв'язок предметів, ситуацій, низка подій «Слід описати лише зовнішні чинники, які зумовлюють певні переживання, як тільки-но ця емоція враз виникає» Термін запровадив Т С Еліот («Гамлет і його проблеми», 1919) Відчай Гамлета якнайповніше фіксує емоцію, зумовлену загибеллю батька та одруженням матері, тобто ситуацією, що спричинює, на переконання Т С Еліота, неадекватну реаліям поведінку персонажа Йдеться про необхідність пошуку гармонійної рівноваги між почуттями та емоціями протагоніста зі строгим, конкретним їх мотивуванням, про перенесення у поезію специфіки драми, де події показані, а не розказані Отже, О к приборкує емоційні, немотивовані обставинами пориви людини Цей методологічний принцип спрямований на переорієнтацію аналітичної уваги з постаті поета (суб'єкта) на художній твір (об'єкт) автор не може безпосередньо передати свої емоції читачеві, тому потребує надійного

посередника На підставі О к формується зв'язок між адресантом і адресатом, порушується питання майстерності У статті «Метафізичні поети» (1921) Т С Еліот визначав віднаходження оптимального словесного еквівалента у бароковій поезії початку XVII ст Те, що поезія не виражає емоції безпосередньо, підтвердила творча практика символістів, зокрема С Маларме, який вбачав основу художньої творчості не у словах, а в ідеях, доводив, що, називаючи предмет, людина на три чверті руйнує насолоду від його сприйняття Тому, на думку Е Паунда, потрібно «окреслювати, натякати, викликати асоціацію, сугестувати, а не зображати», чому відповідав також досвід С Т Колріджа, Ф Ніцше, В Вітмена, Ш Бодлера, Т Е Г'юма, Дж Сантаяни, Е Гуссерля та ін письменників, філософів, малярів, набуток давньоіндійської естетики Спостереження Т С Еліота, сформульовані, зокрема, в есе «Традиція і творча індивідуальність» (1919), заклали основи некласичної імперсональної теорії поезії та «нової критики» «Поезія — то не простір для емоції [ ], не вираження особистого, а втеча від нього» Поезію О к її творці протиставляли романтичному світосприйняттю з його експресивними акцентами, ілюзією безпосередності, орієнтувалися на аналітичні чинники, позбавлені суб'єктивізму

Об'єкти́вний нарати́в (*лат objectivus предметний і narrare розповідати, оповідати*) — оповідь, що характеризується безпристрасним, неупередженим ставленням наратора до зображуваних подій

Об'єкти́вність (*лат objectivus предметний*) — світ, що існує поза людською свідомістю, але відображається нею, вважається визначальною якістю будь-якої наукової теорії, зокрема й літературознавства Поняття, антитетичне суб'єктивності Спираючись на бінарну опозицію «О — суб'єктивність», Г-В-Ф Гегель пропонував такий поділ літератури на роди епос спрямований на відтворення довкілля, лірика — внутрішнього світу людини, а драма подавала їх синтез О вказує на зовні нейтральну, стриману тональність наративу, зумовлену його широтою та багатоплановістю Передусім ідеться про існування художніх чи позахудожніх об'єктів, які вважаються причиною самих себе, розвиваються на підставі характерних для них законів незалежно від свідомості письменника, критика, літературознавця, історика літератури Йдеться також про причетність митця чи дослідника до об'єктивного пізнання Але головною умовою О вважають неупередженість наукової студії, літературно-критичної статті, рецензії тощо, відповідність викладених у них думок та спостережень об'єктивній істині, принципу об'єктивного історизму

Об'є́кція (*лат objectio виставлення наперед, протиставлення*) — антифора Поняття Феофана Прокоповича

Обжинко́ві пісні́ — див **Жни́вні пісні́.**

Обі́рваний пері́од, або **Незакі́нчений пері́од** (*грец periodos кружний шлях, обертання*), — період, побудований як замкнутий, але закінчення його або не подається, або утинається, або замінюється вигуком Такий прийом інколи використовував М Хвильовий, зокрема у новелі «Шпоньчине життя та смерть» *«Зізі родилась больонкою, бо шляхетні батьки її були теж больонками Больонка нічого не має спільного з Бульонським лісом, як "Гапка" з "гаптуванням", тому я мовчу про цей ліс».*

Облі́ково-видавни́чий а́ркуш — одиниця виміру, що використовується у видавничому плануванні та обліку при економічних розрахунках друкованої продукції Має ту саму кількість знаків, що й авторський аркуш (40 000) До О-в а належить обсяг твору, а також підготовлений працівниками видавництва матеріал, не оплачуваний авторським гонораром заголовна сторінка, зміст, анотація, передмова, висновки, примітки

Обма́н — неправдиві слова, вчинки, дії, магічний захист від нечистої сили, який застосовують щодо наречених, народженої дитини, близнят, для уникнення раптової власної смерті тощо Часто в О використовують сталі словесні формули, наприклад для відганяння хмар, як Юра з повісті «Тіні забутих предків» М Коцюбинського У фольклорних текстах Св Микола, заступаючись за знедолених, іноді «обманює» Бога

Обме́ження поня́ття (*англ concept delimitation*) — логічна операція, що полягає у виявленні для кожного поняття вужчого за обсягом, але завжди пов'язаного з ним поняття Наприклад, при смисловому обмеженні поняття «школа» слід відшукати будь-який відповідник, що входить у його обсяг Харківська школа романтиків, «Празька школа», Київська школа тощо

Обме́жувальне су́дження — судження, що містить прислівники *лише, тільки*, а також стосується висловлення, в якому заперечення вживається не перед зв'язкою, а перед предикатом

Обмі́нна сторі́нка — сторінка, підготовлена редакцією для опублікування її в іншому друкованому виданні

Обо́н — киргизька народна пісня еротичного або величального змісту, відповідник арабського заджалю Згадується у повісті «Перший учитель» Ч Айтматова, який спочатку планував назвати свій твір за цим жанром

Обо́рка — одно- або двобічне обверстування основним текстом неповного форматного кліше чи таблиці Щоб уникнути великої кількості переносів, застосовують мінімальний розмір О

Оборо́тництво — див **Переве́ртництво.**

Обо́рювання — магічний ритуал, що виконувався для запобігання важким недугам, передусім поширенню холери та чуми Під час О оголені жінки оборювали плугом село, ставили в чотирьох його кутках осикові хрести, виготовляли «одноденний рушник» як жертву хворобі, жертвували чорну кішку тощо, співаючи сумні пісні та молячись Ритуал завершувався добуванням «живого вогню», символу сонця і життя, тертям навхрест покладених сухих паличок, внаслідок якого спалахувало багаття для обкурювання худоби

О́браз (*нім Bild, франц image, англ image, picture, польс obraz*) — особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість У давньогрецькій мові О відповідало поняття «ейдос» (вигляд) За спостереженнями психологів, у психіці людини виокремлюють теоретико-науковий, артистичний та практичний аспекти Вони притаманні письменнику та реципієнту Отже, теоретики літератури можуть вдатися до образного мовлення Це зумовлено архетипними слідами мовної практики, коли слово, за спостереженням О Потебні, поставало як О, аксіоматичний міф, пізні-

ше втрачаючи своє первинне, етимологічне значення Так, у збережених донині замовляннях між О та дійсністю наявні опосередковані зв'язки Розмежування між означенням предмета та самим предметом відбулося за логоцентричної традиції, однак не позначилося на тропах, на особливостях фольклору та мистецтва О вважається категорією художньої гносеології як єдність форми і змісту, знаково виражений наслідок творчої діяльності, суб'єкт якої (письменник) відчув об'єкт, підтвердивши правочинність мімезису Хоч початки теорії О розробляв Арістотель у вченні про наслідування, термін набув поширення на підставі естетики Г-В-Ф Гегеля, який розглядав мистецтво як духовно-пізнавальну діяльність, що містить артистично видозмінений матеріал, співвідносний із науково-понятійною сферою «[ ] ми можемо означити поетичне уявлення як образне, тому що воно витворює перед нашими очима замість абстрактної сутності конкретну її реальність [ ]» О не обмежується моделлю, схильною до родового узагальнення, канону, стилю чи форми, що було характерним для античної доби, коли мистецтво ототожнювалося з ремеслом Для сучасної художньої свідомості кожен твір неповторний, є вираженням hapax legomenon О може бути як цілісним артистичним феноменом, так і його складником Основою літературного О стали невичерпні можливості мови, за допомогою яких відповідно до естетичних критеріїв створюється інша, художня дійсність, що асоціюється з довкіллям О Потебня («Думка і мова») розглядав О як відтворення в уявленні певної чуттєво сприйнятої дійсності, що набуває науково-ілюстративних, фактографічних та художніх ознак, які зосереджують істотні для автора явища Види О залежать від особливостей літературного роду Якщо в епосі надають переваги зображальному (онтологічному) чиннику, то в ліриці — виражальному (феноменологічному) Кожен із них підтверджує буттєвий, пізнавальний, чуттєвий стосунок індивіда до життя, формує комунікативне поле між автором та читачем, вказує на аксіологічне значення художньої моделі, яка сприймається водночас як натуральна і сконструйована За типологічною класифікацією, виокремлюють об'єктний (довкілля), суб'єктний (внутрішній світ), виражальний (метафоричний, сюжетний, композиційний тощо) рівні О, що може поставати як персонаж, ліричний герой, ліричний суб'єкт, дійова особа, пейзаж, річ, емоція, символ, алегорія, будь-який троп, стилістична фігура На підставі сприймання одним із органів чуття визначають О зорові, слухові, дотикові, кінетичні, термічні, смакові, нюхові, а їх поєднання називають синестезією Структуру О по-різному трактують письменники відмінних стилів Навіть у вічних образах виокремлюють їхню відносність Так, за доби Відродження пріоритету надавали титанізму, за класицизму увагу звертали на боротьбу почуттів та обов'язку, просвітники обстоювали логоцентричні моделі світобудови, в романтиків домінували внутрішні переживання, представники «нового роману» акцентували увагу на несвідомому тощо Для натуралістів важливий об'єкт зображення *цієї* миті, для імпресіоністів — враження від нього, для авангардистів — закодована у ньому знакова система, для символістів — прихований від стороннього ока сенс та ін Р Барт вважав, що «тільки в образ можна закохатися», вбачав у ньому «чарівну маску, якою обмінюються закохані» Твердження про універсальність О зумовлювало дискусії, критиці підлягала його наочність, що виявляється несуттєвою, наприклад, у музиці, в поезії символізму, в абстракціонізмі, у безпредметному мистецтві Спрощене розуміння О не розглядає його ідеальне буття, немовби надбудоване над матеріальним субстратом, засвідчує постійне незбігання з ним, хоч пізнання відбувається через нього М Бахтін зауважував, що, на відміну від змісту, позаестетична природа матеріалу «не входить в естетичний об'єкт», до неї «має справу митець-майстер та наука естетика, але не первинне естетичне споглядання» Водночас О тісно поєднаний із відповідним першоджерелом, постійно використовує його іманентні властивості У семіотичному аспекті О постає специфічним знаком, фактом уявлюваного буття, який щоразу реалізується автором та читачем, що віднаходять відповідний ключ декодування, у гносеологічному — вважається вимислом, вірогідним явищем, щодо якого неможливо дати однозначно ствердну чи заперечну відповідь, в естетичному — доцільним утворенням, позбавленим зайвих, випадкових, механічно долучених елементів, що викликає відчуття краси завдяки досконалій єдності та осмисленості його складників Структурне розмаїття О зводиться до використання метафори або метонімії, яким на ідейно-смисловому рівні відповідають символ і тип Метафора більше притаманна ліриці та музиці, а метонімія — прозі та образотворчим мистецтвам Внутрішня форма О зазвичай особистісна, що надає йому більшої переконливості Поєднання надіндивідуальної цілісності з індивідуальними особливостями зумовлює домінування позиції в сприйнятті реципієнта, доки він перебуває під впливом естетичного об'єкта О може бути суголосним законам краси, але цього автору не завжди вдається досягти Тому О, маючи внутрішню амбівалентність, іноді вводить в оману, незважаючи на правдивість достеменного мистецтва Очевидно, тому до автора висловлюють недовіру сучасні постмодерністи, які проголосили «смерть автора» Нині поняття «О» витісняють запозичені з семіотики терміни «знак» та «знаковість» У театральному мистецтві застосовується поняття «сценічний О» — вміння актора відтворити характер дійової особи

Óбраз áвтора *(лат auctor засновник, творець, письменник)* — відмінна від письменника інстанція, що забезпечує цілісність художнього твору Поняття запровадив В Виноградов («Проблема авторства і теорія стилів», 1961) О а вважається не «суб'єктом мови», а «сконцентрованим втіленням сенсу твору, що охоплює всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем чи розповідачами та через них виступає як ідейно-стилістичний осередок фокус цілого» Розглядаючи композицію поеми «Пікова Дама» О Пушкіна, В Виноградов тлумачив О а як складну суперечливу форму «співвідношення між авторською інтенцією» та між автором і персонажами, тобто посередниками, за допомогою яких створюється ілюзія присутності оповідача-автора О а відіграє роль своєрідного двійника автора, наратора у художньому творі, змодельованого письменником на підставі уявлення про себе, адресованого читачеві або наратату Концепція В Виноградова мала дискусійні тези, тому її переос-

мислювали Лідія Гінзбург, К Долинін та ін Співвідношення О а та постаті письменника мають свої особливості у кожному з трьох родів літератури — епосі, ліриці, драмі О а поширений переважно у прозових творах, у яких мовлення не стосується персонажів, персоніфікується, надається «всевідному і непогрішному» (Ф Достоєвський), присутньому безпосередньо у тексті оповідачеві або розповідачеві, який, володіючи кодами прочитання, повідомляє про певні події, має індивідуальні риси, але не введений у сюжетні лінії Якщо навіть персоніфікований наратор відсутній, за авторською оповіддю можна вловити оцінку зображуваного у творі (новела «Кіт у чоботях» М Хвильового) У автобіографічних прозових творах він розкритий повніше, ніж в інших наративних жанрах Натомість у п'єсах О а майже відсутній, ледь окреслений ремарками, лаконічними описами ситуації тощо, у ліриці часто наближений до ліричного героя Найповніше втілений у ліричному герої (ліричному суб'єкті) в поезії «Плач Еврйдіки» Л Первомайського, «Любов Нансена» Ліни Костенко, «А я у гай ходила» П Тичини Прийом О а розвинувся в період пізнього середньовіччя («Божественна комедія» Данте Аліг'єрі) та Ренесансу, з усвідомленням авторства творів За доби класицизму О а поставав у вигляді прагматичного інтелектуала, громадянина, апологета обов'язку Натомість у романтиків він набуває діонісійських ознак, втілює порив до свободи творчості, до високих ідеалів, інколи грає роль пророка, оракула, месії чи вигнанця, одягає маску байронізму У просторі реалізму О а позбувається виняткових рис, стає типовим, об'єктивним позитивістом За доби модернізму він шукає свою мистецьку іманентну сутність, в річищі авангардизму вдається до епатацій усталених естетичних смаків, проявляє нігілістичне ставлення до класики Сучасний постмодернізм прирік О а разом із самим автором на «смерть суб'єкта», на поглинання ризоморфними нелінійними структурами

Óбразна аналóгія *(грец analogia відповідність)* — різновид запозичення, акцентоване або приховане посилання письменника на відомий твір, який асоціюється з його власним, з відповідною образною системою, іноді — з композицією та стилем, часто вказується в заголовку («Степовий король Лір» І Тургенєва, «Доктор Фаустус» Т Манна) Часто у випадку О а використовується власне ім'я, яке, за визначенням Р Барта, може бути «королем означників» О а вважають різновидом інтертексту, на основі якого іноді будуються образна система, розвиток сюжету «Камінний господар» Лесі Українки, «Гофманова ніч» М Бажана, «Ходить Фауст по Європі » П Тичини, «На полі смиренному» Вал Шевчука тощо

Óбразне мúслення — мислення письменника яскравими тропами, несподіваними стилістичними фігурами, що вважається основою літературної творчості Особливо яскраве воно в дитячому віці, виявляючи обдарування, що слід розвивати як потенційний художній хист

Óбразність — властивість літературного мовлення подавати інформацію в яскравій, оригінальній предметно-чуттєвій формі, застосування особливих словосполучень, які підсилюють семантичні поля додатковими експресивними та емоційними нюансами Мистецтво не існує поза образотворенням І Франко у статті «Із поезій Павла Думки» зауважував, що мета письменства, на противагу декларативності, полягає у потребі «викликати в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі проймали душу самого поета в хвилі, коли творив ці образи» Часто в історії літератури О асоціюється з умовністю, вживається як протиставна принципу життєподібності Вона вказує також на відповідного у кожному мистецтві матеріального носія, функцію якого в літературі виконує слово, набуваючи металогічних ознак

Образóк — невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації, наприклад «Галицькі образки» І Франка, «Пе-коптьор», «Відьма» М Коцюбинського Поширений у другій половині XIX ст у творчості реалістів та натуралістів Відомий був також віршовий О на ліро-епічній основі, що висвітлював громадську тематику в сентиментально-гуманістичному забарвленні «Лялька» В Сирокомлі, «Образки» Марії Конопницької тощо Існує також сценічний О , наприклад «Шарада» І Грабовського

Обрáмлення, або **Просаподóсис,** — прийом, що полягає у пов'язуванні експозиції, зав'язки та розв'язки прозового твору або різнорідних сюжетів новелістичного, казкового байкового наративу спільною розповіддю-рамкою Літературознавці по-різному тлумачать це поняття Так, В Лесин відносить О до композиційного прийому, позасюжетного елемента, В Хализєв — до власне сюжету, А Ткаченко — до сюжетно-композиційного різновиду при взаємопроникненні змісту і форми Деякі вставні сюжети зумовлені завданням рамкової історії, сприяючи художній та логічній цілісності твору, наприклад передмова («З давно минулого / Спогади судового слідчого/» Д Марковича), інколи — вставна сцена, епізод, легенда («Біла вілла» Ніни Бічуї, «І понад вік триває день» Ч Айтматова) О використане в окремих фрагментах давньоєгипетської казки, як у Весткарському папірусі (XVIII—XVI ст до н е), в античних творах («Одіссея» Гомера, «Золотий віслюк» Апулея), у східному (санскритська «Махабхарата», «Рамаяна», «Велика сповідь» Гунадг'ї, «Панчатантра», «Книга Синдбада», «Тисяча і одна ніч», «Книга папуги») та європейському письменстві («Римські діяння» тощо) У цих творах акцентовано на змісті вставних епізодів, частина з яких приєднувалась безпосередньо до рамки, а інші узгоджувалися одне з одним, утворюючи взаємозалежність, композицію «висувних ящиків» Структура О давала змогу вводити у текст нові нарації, що усували попередні, зумовлювала появу кількох версій однієї фабули, сприяла її поширенню у жанрах фольклору, у літературах Сходу та Заходу, починаючи від перекладів «Калили і Дімни», «Тисячі і однієї ночі», «Чарівного мерця» та ін У європейському письменстві таку функцію виконували дидактичні збірники, або exempla «Дисципліна клерікаліс» Педро Альфонса, «Граф Луканор» Хуана Мануеля Зразками творів з О є «Кентерберійські оповіді» Дж Чосера, «Декамерон» Дж Боккаччо, «Гептамерон» Маргарити Наваррської та ін Використовувався цей прийом і в українській літературі оповідання «Свинська конституція» І Франка, роман «Дім на горі» Вал Шевчука тощо

Обрамóвування — прийом компонування поліграфічної форми, що полягає в замиканні тексту,

кліше, таблиць тощо у рамки різноманітними друкарськими лінійками чи орнаментами

Обрахунко́ва літерату́ра (*польс obrachunkowa literatura*) — тенденція в польському письменстві другої половини 50-х XX ст періоду «соцреалізму» (М Денбровський, К Брандис та ін), спрямована на критичне переосмислення сталінізму з використанням прийому езопівської мови

«О́брії» — тижневик, «присвячений справам літератури, мистецтва й науки» (Львів, 1936—37), за редакцією видавця Б Кравціва До авторського колективу належали Є -Ю Пеленський, Ірина Пеленська, О Грицай, М Гурко, Ю Липа, Д Гуцул та ін У тижневику друкувалися твори наддніпрянських письменників, як-от «Чотири шаблі» Ю Яновського, їхні літературні портрети, огляди європейських літератур («Кров і земля в німецькій літературі», «Хорватська література від початку до кінця XVIII ст » тощо), рецензії, хроніка, бібліографія

Обро́бка — у фольклористиці — зміна, пристосування, переосмислення народнопоетичних творів ліричного, епічного, музичного, хореографічного характеру під час їх виконання Така практика поширилась у XIX та XX ст , стосувалася передусім одноголосих пісень та мелодій Нині О застосовують народні хори, вокальні групи, оркестри різного складу, солісти-вокалісти (гармонізація, аранжування, інколи транскрипція чи парафраз) Часто О виходила за межі звичайного акордового супроводу мелодії, композитори, як-от Л ван Бетховен, П Чайковський, М Лисенко, М Леонтович, Г Верьовка та ін , використовували фольклорні твори для будь-якого інструмента, передусім для фортепіано, пристосовували їх для виконання академічними хорами Поняття вживається і в театральному мистецтві, коли йдеться про сценічну адаптацію фольклорних, прозових, поетичних, публіцистичних творів Репертуар українського театру другої половини XIX ст поповнили інсценізації М Старицьким прозових творів М Гоголя (оперета «Різдвяна ніч», п'єса «Сорочинський ярмарок», лібрето опери та драма «Тарас Бульба», лібрето опери «Утоплена»), п'єси «Чорноморський побит на Кубані» Я Кухаренка (оперета «Чорноморці»), малосценічного твору «На Кожум'яках» І Нечуя-Левицького (комедія «За двома зайцями»), п'єси «Перемудрив» Панаса Мирного (комедія «Крути, та не перекручуй»), повісті «Хата за селом» польського письменника Ю Крашевського (драма «Циганка Аза»)

Обрядо́ва пое́зія — народні пісні, плачі, загадки, прислів'я, заклинання, безпосередньо пов'язані з магічними родинними та календарними ритуалами, які зумовлюють їх розмежування на два відповідні тематичні цикли У календарному циклі виокремлюють чотири підцикли (зимовий, весняний, літній, осінній), що мають власні жанри, насамперед обрядові пісні (примовляння, весняні чи купальські пісні, лазарські пісні південних слов'ян, сенжанські пісні французів тощо), під час виконання яких магічні дії супроводжуються символічними та ігровими (хороводи, карнавали тощо) Найбільш розробленими вважаються зимовий (Різдво світа чи Різдво Христове, колядки, щедрівки, багатий вечір, йордань, масляна тощо) та весняний (веснянки, Великдень, русалії та ін) підцикли, що супроводжуються заклинанням природи, хороводами, іграми, гаданням Родинні обряди окреслювали найважливіші моменти людського життя народження, хрещення, ініціації, шлюб, смерть Таку О п виконували гуртом Найпоетичнішим ритуальним дійством вважається весілля Похоронні обряди супроводжувалися плачами, примовками О п розглядають як різновид народного та основу професійного театру її вводили до своїх п'єс І Котляревський («Наталка Полтавка»), Т Шевченко («Назар Стодоля»), І Кочерга («Свіччине весілля») та ін Позначилися вони і на інших жанрах літератури «Вечори на хуторі коло Диканьки» М Гоголя, «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького, «Морозенко», «Повія» Панаса Мирного, «Тіні забутих предків» М Коцюбинського, «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної, «Ost» У Самчука, «Оддавали Катрю» Гр Тютюнника, «Сповідь» Вал Шевчука та ін

Обрядо́ві пісні́ — народні твори обрядової поезії, що виконуються під час родинних (весілля, похорони) та календарних (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські, жнивні тощо пісні) ритуальних дійств, які вирізняють відповідна поетика, семантика та зміст Тісно пов'язані з магічними за змістом ритуалами, мають давнє походження, стали об'єктом складних історичних трансформацій, проте зберегли свій зв'язок з архетипами, сприймаються як міфологеми давньої міфічної моделі світобудови Частина їх була втрачена О п мають особливу строфіку та ритмомелодику, тому при їх записуванні необхідно обов'язково витлумачити зміст, характер виконання пісні, відмежувати її від ліричних та епічних пісень, які часто виконувалися під час синкретичних обрядів, що, на думку О Веселовського («Історична поетика»), започаткували літературні роди

Обсекра́ція (*лат obsecratio прохання, заклинання*) — заклинання Термін Феофана Прокоповича

Обста́вини — конкретні громадсько-історичні, побутові умови, в яких живуть і діють персонажі, наратор і наратат Вони впливають на їхню поведінку та вчинки, можуть бути важливими, сумісними, непроясненими, протиставленими суб'єктивно чи об'єктивно, утилітарними, символічними тощо У мовознавстві О називають другорядні члени речення, які називають умову, час, спосіб, міру, ознаку дії чи стану

Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену за неї Бога,
За неї душу погублю (Т Шевченко)

О́бсяг вида́ння — кількість сторінок, друкованих, обліково-видавничих, авторських аркушів в одному примірнику комп'ютерного чи поліграфічного виробу У газетярстві — кількість рядків, набраних поширеним у періодичному виданні шрифтом на встановлений формат колонки

Обхі́д — традиційне обрядове вітання учасниками обрядового дійства (колядники, щедрувальники, наречена з дружками та ін) мешканців кожної оселі, що вважається поряд із пошануванням предків важливим складником календарних та родинних ритуалів Відповідні тексти або декламувалися, або виспівувалися Виконавців О інколи розрізняли за статтю Так, колядувати та засівати мали право тільки парубки, а брати участь у поліському кусті — тільки дівчата Здебільшого виконавці О отримували дари, які залишали для спільної ритуальної трапези Ма-

гічні дії, що виконувалися при цьому, спрямовувалися на припрошення добрих сил та знешкодження лихих, на досягнення благополуччя

Объя́тіє — синекдоха Термін Мелетія Смотрицького

Овсе́нь, або **Таусе́нь, Усе́нь, Ясе́нь,** — календарно-обрядова величальна пісня, тематично близька до колядок, виноградія, поширена в Московській, Владимирській, Нижегородській, Рязанській областях Росії, названа за приспівом Виконувалася в період від закінчення сільськогосподарських робіт до Різдва Засівання здійснювалося вівсом на новорічні свята О як божественний вершник на коні з багатими дарами був відомий також на східних землях етнічної України В одних піснях парубкові пропонувалося проїхати на свині, в іншій — по місточку

Місточок мостила,
Сукном вкривала,
Цвяхами прибивала,
Ой, Овсень, ой, Овсень!
Кому ж, кому їхати
По тому місточку?
Їхати там Овсеню
Та новому року
Ой, Овсень, ой, Овсень!

О має відповідники в балтійському (Усіньш) та індійському (Ушас) фольклорі

О́гляд літерату́ри *(франц circuits sociaux de literature, польс obiegi literatury, рос обзор литературы)* — стисле повідомлення про низку літературних подій, об'єднаних загальною темою, місцем і часом Такими часто є фахові критичні статті, в яких підводять підсумки літературного процесу за певний період або опублікованих літературних матеріалів на сторінках періодичних та неперіодичних видань стаття «Часописання літературного процесу» В Костюка, в якій висвітлено переважно прозові твори, опубліковані на сторінках журналів «Потяг 76», «Четвер», «Кальміус», «Сучасність», «Кур'єр Кривбасу» («Критика», 2003, Ч 5) Розрізняють О л загальні, тематичні, інформаційно-, аналітико-публіцистичні, науково-популярні Поняття може означати тип вистави, наприклад естрадний спектакль, що складається з гумористичних творів Остапа Вишні, П Глазового, М Годованця, С Олійника, С Дудара та ін О л називають також періодичні видання, що висвітлюють літературний процес, хроніку письменства тощо Першим таким часописом був «Edinburgh Review» (Лондон, 1755) Нині в Україні виходить «Книжник-Review»

О́гляд пре́си — жанр публіцистики, різновид рецензування що відрізняється від літературної рецензії специфікою об'єкта аналізу періодичного видання (газети, журналу, вісника тощо) або матеріалів, переданих каналами радіомовлення чи телебачення До його різновидів належать загальний, тематичний, інформаційний, «з останньої пошти», «за сторінками газет», «на газетні теми» тощо

Огля́дач — літературний критик, журналіст, який робить огляд періодики або низки відповідних матеріалів для певного видання, радіомовлення чи телебачення, порушує важливі питання, зокрема актуальні проблеми літературного процесу

Ого́лення прийо́му *(рос обнажение приёма)* — особливе використання техніки умовності у художньому тексті На думку Б Томашевського та ін російських формалістів, які належали до ОПОЯЗу, йдеться про відверто керовану умовностями специфіку тексту, здебільшого видану, як-от «сцена у сцені» п'єси «Гамлет» В Шекспіра, або заявлену в довгих докладних заголовках окремих розділів твору, до чого виявляв схильність, наприклад, Ю Смолич, пишучи авантюрний роман під назвою *«По той бік серця Неймовірні, і дедалі неймовірніші, пригоди парубка з променистими очима та його побратима з невеликим заростом на лобі»* Іноді О п вживається як один з проявів ігрової форми на рівні нарації, що витворює враження присутності оповідача, який демонстративно втручається у перебіг зображуваних подій Застосував цей прийом М Йогансен у романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» *«Автор цього роману чоловік, 28 літ, брюнет»*, *«Втім, можливо, що дівчина 23 літ, його улюблениця»*, *«Є навіть думка, що це колективна творчість п'ятьох товаришів, і з них три брюнети й два блондини»* За таких умов оповідну ініціативу часто перебирає «автор-гравець», що може бавитися з текстом, як Перфецький в романі «Перверзії» Ю Андруховича, який вдається до довільного нумерування опублікованих текстів, намагаючись з'ясувати, «наскільки іншою може бути ця послідовність», бо знає, що деякі з них створені «невідомим автором», наратором, спостерігачем

Оголо́шення — публікація рекламного типу на сторінках періодичного видання чи повідомлення каналами радіомовлення або телебачення О не обмежується лише інформаційною роллю, лаконічними нотатками та анонсами Належно оформлене, воно виконує й естетичну функцію

О́грод *(польс ogrod)* — поетична збірка одного автора або збірник поетичних творів кількох авторів, поширена в XVII ст у давньопольській літературі «Огрод фрашок» В Потоцького, «Огрод панянський» В Коховського тощо

«Огу́з-наме́» («Сказа́ння про Огу́за») — епічний переказ про легендарний родовід тюрків та про їхнього прабатька Огуз-хана, чи Огуз-кагана, збережений у різних обробках Найдавнішою є версія, зафіксована в XV ст у карлуксько-уйгурській пам'ятці, в якій ідеться про чудесне народження Огуз-хана, його подвиги, життя його синів, які започаткували різні роди Вона вплинула на твір «Кітабі Деде Коркуд» Варіанти епосу збереглися також у «Словнику тюркських наріч» Махмуда Кашгарі, «Історії Огуза, тюрків та їх панування над світом» Рашидаддіна (межа XIII—XIV ст), «Родоводі туркменів» Абулгазі (XVII ст), який обробив пам'ятку за каноном ісламу

О́да *(грец ōdē пісня)* — урочистий пафосний вірш, присвячений певним богам, персонам, історичним подіям Жанр розвинувся в давньогрецькій хоровій ліриці поруч із панегіричними творами, передусім гімном та дифірамбом, твори мали супроводжуватися грою на музичному інструменті (арфа, кіфара тощо) і танцями Виокремлювали панегіричну, танцювальну, плачевну О , яка іноді набувала форми подяки, виконувалася переважно під час релігійних ритуалів або великих зібрань на зразок олімпійських ігор Одним із перших її відомих авторів вважається Піндар (прибл 522—442 до н е), який прославляв у своїх епінікіях переможців олімпійських та піфій-

ських змагань Особливостями його творів були спортивні мотиви, використання міфів, мораль, строфічна будова (строфа, антистрофа, епод) До О зверталися також Симонід Кеоський, Бакхілід та ін Модифікації цього жанру характерні для доробку Алкея, Сапфо, Анакреонта, традицію розвинув давньоримський поет Катулл Натомість Квінт Горацій Флакк (65—8 до н е) вже звеличував імператора Августа, писав повчальні О, розраховані на декламацію, оскільки на той час вона вже відокремилася від музики, розширила тематичний діапазон Популярною була й анакреонтична О, для якої характерні мотиви свободи, любові, гедонізму Її першим автором, ймовірно, був давньогрецький поет Анакреонт (прибл 570—487 до н е) Виокремлюють і сапфічну О, названу за іменем давньогрецької поетки Сапфо За доби середньовіччя у європейських літературах жанр занепав, а у східних розвивався хінська О поетів Фу Сюаня, Сун Юя, Цзя І, Сім Сянжу, Мей Шена, які писали у III ст до н е — II ст н е Піднесення О розпочинається в період Ренесансу з'являються поезії Л Аріосто, П де Ронсара, Ж Дю Белле, А Сент-Амана, У фон Гуттена, Ф де Еррера, Е Спенсера, Б Джонсона, Дж Мільтона, Я Кохановського, М К Сарбевського та ін Творам цього жанру як лірично-риторичним зразкам високого стилю надавали пріоритету й за класицизму доробок Ф Малерба, О де Ла Фара, Е Лебрена, Е Марвела, Д Драйдена, А Каулі, П Флемінга, І Клая, В-Р Векерліна, М Опіца, А Гріффіуса, Х Дюлларта, В ван Фоккеброха, Г Кябрери, П Повпа, Вольтера, Ф-Г Клопштока, М Нарушевича, С Трембецького, І Красицького та ін, з'являється героїчна та політична О, принципи якої були викладені в багатьох маніфестах Її теоретичне обґрунтування здійснив Н Буало («Мистецтво поетичне», 1674, «Міркування про оду»), встановивши обов'язкові гармонійну єдність усіх частин твору, логічний розвиток чітко сформульованої ідеї, виразну композицію, що починається із заспіву, продовжується викладом «матерії благородної і важливої», до якого входять різні важливі епізоди, відступи, а завершується урочистим гіперболізованим славнем певній особі Використання енжамбеманів та бідних рим було неприпустимим Класицисти обстоювали єдність жанру і стилю, висували вимогу відтворювати античні символи й алегорії, запроваджували одичну строфу У російській літературі поняття одним із перших використав В Тредіаковський, автор «Оди про здачу міста Гданська», поділивши у праці «Міркування про оду взагалі» (1734) твори жанру на дві підгрупи хвалебні та ніжні, за пізнішою термінологією — анакреонтичні Зверталися до одописання М Ломоносов, В Державін, О Радищев та ін О представлена в доробку поетів «Бурі і натиску», зокрема Й В Гете, Ф Шиллера, а також романтиків Дж Г Байрона, П Б Шеллі, Дж Кітса, В Гюго, А М Л Ламартіна, О Пушкіна, М Лермонтова, А Міцкевича та ін Прикладом жанру є уривок з «Оди вольності» Ю Словацького, що складається з восьми частин

Злети, світлий ангеле волі
Над мертвим полинувши світом!
Уже на вітчизни престолі
Сплелися вінки пишним цвітом
І пахощі в'ються з кадила!
Поглянь же це світ обновився, —
Це люди живуть по-новому!
Поглянув — і в небі ясному,
Засявши до небокраю,
Розкрив він над Польщею крила
І слухає гімн цього краю (переклад М Бажана)

З доби преромантизму надто суворі вимоги до О, що обмежували її зображально-виражальні можливості, викликали спротив у частини поетів Так, у середині XVIII ст У де ла Мот намагався написати «поезію без поезії» Однак більше поширилися жарти, пародії, якот сатира «Чужий глузд» І Дмитрієва на оди М Ломоносова, або травестії на зразок «Оди на смерть місіс Освальд» Р Бернса Пізніше, в добу романтизму, канонічні основи О руйнуються, послаблюється зв'язок між темою і жанром, у творах залишається тільки патетика («Вольность» О Пушкіна, збірка «Мельбурнзькі оди» австралійського поета Ф Моріса), іноді акцентуються нейтральні («Ода Белльману» Р-М Рільке) або низькі явища («Ода пліткарям» А Вознесенського, «Ода гривні» О Ірванця) Г Кардуччі, П Валері, В Маяковський, Я Івашкевич, Т Пайпер, С Георге та ін пробували пристосувати О до стильових потреб футуризму, експресіонізму, неокласицизму За періоду «соцреалізму» твори цього жанру звеличували вождів тоталітарного режиму, компартії тощо Такі тенденції дискредитували жанр, зумовлювали появу пародій, як-от вірш «Поет і сили темного царства» Т Осьмачки

У німбах — жаби, пацюки — у ризах Шана й слава! —
жандармам тьми хамищам, хамам, хаменятам,
що їхня правда, цвіллю пряжена і шепелява,
на блюдці діамантовім піднесена, як страва
співцям-сподвижникам, з хреста недавно знятим

В Україні О за доби бароко була відома як панегірик Її іманентне смислове значення виражене у творах початку XIX ст, зокрема в доробку І Котляревського (бурлескно-жартівлива «Пісня на новий 1905 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну», преромантична «Ода Сапфо»), Г Квітки-Основ'яненка… Г Кошиць-Квітницького («Ода, сочиненная на малороссийском наречии по случаю временного ополчения»), П Данилевського («Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году»), К Пузини («Малороссийский крестьянин», «Малороссийская ода на смерть святейшего князя Кутузова-Смоленского») та ін У цих творах, зорієнтованих на високий стиль, під впливом котляревщини часто з'являлися елементи низького стилю Таке поєднання використали П Гулак-Артемовський, переспівуючи Горація (цикл «Гараськові оди»), Л Боровиковський («Подражаніє Горацію», 1828), О Левицький («Домоболіє», 1822), С Лисинецький («Возіння страшилища», 1838, про повінь у Пешті), М Лучкай, що травестував Овідія (1930), та ін Громадянська урочистість притаманна ліриці Т Шевченка, І Франка, але не відповідає канонам О До цього жанру спорадично зверталися Р Купчинський, М Рильський, М Бажан, П Тичина, Є Маланюк, Б Демків, І Муратов, Б Олійник та ін О слід розглядати як метажанр, зокрема при зіставленні з похвальним віршуванням інших літератур — ведійським гімном, арабською касидою, непальською формою канро чи використовуваною скальдами драпою

Одержи́мість — в аналітичній психології — ідентифікація свідомості та несвідомого у випадках,

коли індивід перебуває під впливом своєї Тіні, прагнучи викликати в оточення негативне враження про себе, комплекси протилежної статі, Аніми чи Анімуса, котрі при екстравертивній зорієнтованості особи втрачають, за спостереженням К -Г Юнга, «свій шарм та свої цінності» Також риса письменника (іноді читача), що полягає в його винятковому зосередженні на певному творі, над яким він працює, на частині тексту або творчій ідеї, яке зумовлює максимальну мобілізацію духовних, психічних та фізичних зусиль задля досягнення поставленої мети О вказує на цілісність натури автора, єдність його інтелекту і волі, прагнення до новаторства Така потужна тенденція, відрізняючись від традиції, може бути однобічною, видаватися анормальною

Оде́ржувач — актант або фундаментальна роль на рівні глибинної структури в моделі А Ж Греймаса — той, хто нарешті отримує об'єкт, що став причиною пошуку суб'єкта Іноді на увазі мають адресата, хоч розмежовують його та простого О, до якого не апелює адресант

Оди́внення *(рос остранение)* — цілеспрямоване увиразнення письменником художнього образу шляхом використання незвичних асоціацій, що створює свіжий, оновлений погляд на довкілля, руйнує автоматизм світосприйняття *«А я свою омріяну свободу / Повісила через стілець, мов річ»* (Ельвіра Молдован) Поняття у літературний обіг запровадив В Шкловський («Воскресіння слова», 1914, стаття «Мистецтво як прийом», 1917), почали застосовувати представники формальної школи Йдеться про пошук такої форми художнього мовлення, яка б передавала особливі настрої та переживання автора, здатного бачити (зображувати) відоме як невідоме, спонукала б реципієнта заглибитися у таємниці нетрадиційного образотворення, продовжити його у своїй свідомості Так, для балад І Драча було характерне О буденних ситуацій Інколи поет вдавався до прийому металепсису *«Мій син фотографує мою матір — / Вона ж мене тримає у пелені»* Трапляються випадки О інших, наприклад трагічних, подій *«Зяє череп Козак регоче / Пан отаман знов на коні? / Що козак козакові хоче, / Череп черепу — в полині / Розказати»* (Д Кремінь) В Шкловський використовував ідею воскресіння слова, повернення йому втраченої краси завдяки новим прийомам, відмінним від канонічних, зорієнтованості на оригінальність, на якій наполягав також Б Томашевський Такі погляди зумовили своєрідність розуміння художньої структури як системи прийомів, одночасно вживаних у різних творах, що сприяє їх розмаїттю О досягається заміною і оновленням мовлення при введенні у текст побутової або діалектної, семантично ускладненої лексики, застосуванні незвичного звукопису, оголеного прийому, зумисному змішуванні стилів, використанні розгалуженої системи «перемикачів» (опосередкованих ланок) як сюжетотвірного засобу тощо, наприклад у «Сліпому музиканті» В Короленка Б Шкловський вважав, що, на відміну від практичного мовлення, в якому автоматизація звичних дій зводиться до несвідомого ковзання поверхнею речей чи слів, у мистецтві важлива можливість «дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання», виведення речі «з-під автоматизму сприймання» Це можна здійснити багатьма прийомами Одним із них вважають О, яке полягає в тому, що річ або ситуація описуються так, ніби автор переживає їх уперше За Б Шкловським, «мистецтво не народжується зі слова, воно долає слово», прориваючись до світу, змагаючись зі словом Іноді О зумовлене сприйняттям чужої культури, що видається екзотичною Своєрідним аналогом теорії Б Шкловського були дослідження Л Якубінським звуків та поетичного мовлення, викликані інтересом до специфіки художньої структури, яка зумовлює емоційне ставлення до прочитуваного тексту Р Якобсон, Г Винокур зауважили «відчутність» мови футуристів, Ю Тинянов висвітлював ускладненість поетичної семантики, притаманної, на думку Б Ларіна, всім різновидам лірики у світовій літературі На цій підставі запроваджувалася концепція зауму в ЛЕФі, настанова на притягнення новизни у річищі імажинізму Таке розуміння О вважається першим етапом розвитку поняття прийому у формальній школі, тлумачиться як «каталог поетичних прийомів» (В Жирмунський) Другий етап пов'язаний з працями В Жирмунського, Б Томашевського, Празького лінгвістичного гуртка, в яких ішлося про ідею художньої структури твору як системи прийомів Особливо важливими були погляди Ю Тинянова, який вважав, що «єдність твору не постає замкнутою симетричною цілісністю, а розгортається у динамічну цілісність», тому О тлумачив як внутрішнє перегрупування складників цієї цілісності під впливом внутрішньоструктурних та позалітературних змін Б Шкловський віднаходив у фольклорі та в літературі зразки дивного опису, що асоціювалися із зумисним «оглупленням» оповіді простакуватого наратора, відображали постійне порушення канону, зумовлюючи «оновлення сигналу», яке порушує стереотип сприймання О тлумачать не лише як частковий художній прийом, а й як універсальний, використовують для пародійного зниження естетичних нормативів, сюжетів, образів за допомогою іронічного цитування, колажу, стилізації, характерних для експериментальної прози, творів магічного реалізму та «химерної прози», потоку свідомості, драми абсурду Цей прийом є важливим складником структури метафори, метонімії, симфори, одним із базових чинників поезії Відкриття формальної школи ґрунтувалось на традиції, зазначеній ще у «Поетиці» Арістотеля, де йшлося про високий та низький стилі «А незвичними я називаю діалектизми, метафори, продовження і все, що виходить за межі власне мови Але якщо хтось зробить такою всю мову, то вийде або загадка, або варваризм» Філософ вимагав дотримання чуття міри, тому антична та європейська художня практика постійно орієнтувалися на канон, не допускаючи відхилень від нього, що не сприяло проявам О Його розглядали і давньоіндійські поетики, зокрема сформульоване Анандавардханою вчення про дхвані — яскраву, незвичну думку, втілену в несподіваних образах О притаманне східному (індійському, китайському, японському) театру Усував автоматизм сприйняття і Лесь Курбас, що провокувало перероблення традиційних сюжетів та вічних образів Він обстоював метод перетворення, аби глядач, сконцентрувавши свою увагу на ідеї, вкладеній у сценічний твір, осягнув її «у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка мусить викликати саму велику кількість асоціативних процесів» Йшлося про метафору,

що зумовлює незвичне бачення, про символ, що викликає несподівані паралелі

Одинадцятискла́дник — деякі логаеди у метричному віршуванні, як-от перші два верси Алкеєвої строфи, перші три віршові рядки сапфічної строфи, фалехій (Катуллів О) У силабічному новоєвропейському віршуванні — верс із одинадцяти складів, що розвинувся на основі античного ямбічного триметра Італійський О мав обов'язкові наголоси на четвертому (або шостому) та десятому складах, використовувався у сонетах, канцонах, у поемах, написаних терцинами, октавами та білим віршем (Данте Аліг'єрі, Ф Петрарка, Л Аріосто, Т Тассо) Польський О засвідчував акценти, близькі до італійського константний наголос на четвертому і десятому складах та цезуру, яка через обов'язковий наголос у польських словах на передостанньому складі переміщувалася на п'ятий склад Практика О поширилася на іспанську, португальську, французьку поезію В англійській літературі, зокрема, завдяки Дж Чосеру, ця форма перетворилася на силабо-тонічний п'ятистопний безцезурний ямб Традицію О закріпили давньоукраїнські поетики XVII—XVIII ст Він був неоднорідним, розмежовувався на правильний зі стійким набором елементів (постійна кількість складів, рими та цезури) та неправильний із константною кількістю складів без цезури У неправильному різновиді виокремлювали випадковий і свідомий О Вони обидва описані Миколою Сулимою («Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст», 1985) Приклад О з доробку Кирила Транквіліона-Ставровецького

Ты — пресвятыя тройци явленіє
И в личбі персон боязких съвершеніє

Традиція силабічного О вплинула на версифікацію Т Шевченка

Оди́ниця збере́ження — група різних рукописних матеріалів в архівах, а також кіно-, фотодокументи, що мають повний науковий паспорт, об'єднані певним номінальним, авторським, кореспондентським, географічним принципом О з включає нотатники, записники, зошити, блокноти, щоденники, касети, дискети, світлини, диски При формуванні О з основою можуть стати різні критерії хронологічний, колекційний тощо Кожна О з має свій шифр

Оди́нчний нарати́в — див **Сингуля́рність.**

Оди́чна строфа́ — десятирядкова строфа із застосуванням чотиристопного ямба (зрідка допускався чотиристопний хорей), зі збереженням правила альтернансу, з парокситонним та окситонним римуванням за схемою *ababccdeed*, запроваджена у Франції на межі XVI—XVII ст Зазвичай її вживали в урочистій оді, яку канонізував Ф Малерб Варіації в О с майже не допускалися Поширилася у французькій, німецькій поезії XVI—XVII ст , була популярною в російському віршуванні XVIII ст Таку форму, яку іноді називають децимою, в українській поезії вперше вжив І Максимович («Ода на перший день травня 1761 року»), її також використав І Котляревський у «Пісні на Новий 1805 год » та у поемі «Енеїда»

Так вічной пам'яті бувало
У нас в гетьманщині колись,
Так просто військо шикувало,
Не знавши стій, не шевелись!
Так славнії полки козацькі
Лубенський, Гадяцький, Полтавський
В шапках, було як мак, цвітуть
Як грянуть сотнями, ударять,
Перед себе списи поставлять,
То мов мітлою все змітуть

Використовувалася О с і в творах котляревщини, зокрема у доробку І Білецького-Носенка, Я Кухаренка та ін

Одіссе́я — довгі мандри літературного героя, який врешті-решт повертається додому, назва утворена за аналогією до однойменної поеми Гомера Зразками О є «Одіссея капітана Блада» Р Сабатіні, «Улісс» Дж Джойса, «Людина біжить над прірвою» Івана Багряного, поезія «Вирій» О Зуєвського, «Скифська одіссея» Ліни Костенко та ін

Одмі́на — закінчення частини дії (акту) у п'єсі чи виставі, часто пов'язане зі зміною декорацій під час спектаклю

Одноголо́сність — унікальне, автономне, одиничне явище, наділене одним значенням, притаманним мові або тексту Поняття, антитетичне гетероглосії М Бахтіна («Слово в романі», 1981) О пов'язана з інтерпретаційними практиками, як-от «нова критика», що обстоювала принципи одиничного «пильного читання» Натомість гетероглосія використовує поліфонічний діапазон культурно-історичних, часто позалітературних відмінностей, вказуючи на полівокальне (диз'юнктивне) висловлювання О відсутня у постмодерністських творах

Одноголо́сся — різновид музичної фактури, музичного складу, одна мелодія, яку відтворює соліст або інструменталіст Поняття фольклористики та музикознавства У народній музиці О поширене в сольних жанрах, що передають смислове та емоційне значення тексту епічні наспіви у думах, примовки на весіллях чи на похоронах, пастуші награші

Одногру́пна ри́ма *(грец rhythmos сумірність, узгодженість)* — рима, утворена однаковими граматичними формами однієї частини мови (іменників, прикметників, дієслів, займенників, прислівників) Вважається бідною, протиставляється різногрупній римі Так, зразком О р є строфа з вірша «Полювання» Р Лубківського, де римуються лише іменники

Йдуть стрільці Завіяло *дороги*
Біле сонце деренчить, *як жерсть*
Їм ввижаються блакитні *роги*
І лискуча оксамитна *шерсть*

Одноде́нна газе́та — одиничний збірник матеріалів, виданий у формі газети, присвячений ювілейній даті, значущій громадській події тощо

Однозна́чні слова́, або **Моносемі́я,** — слова, які незалежно від контексту мають одне значення, наприклад *ізоморфізм* — відповідність між структурами подібних об'єктів, *мох* — сланка спорова рослина без квітів, росте у вогких місцях, на деревах, камінні О с майже не вживаються у художній літературі, натомість переважають у науковому мовленні, будучи основою термінотворення

«Однокла́сник» — літературно-художній, пізнавально-публіцистичний журнал для підлітків, заснований у 1923 під назвою «Червоні квіти»з 1924 виходив як «Піонерія» (українською та російською мовами), з 1991 отримав сучасну назву На сторінках видання друкуються твори Т Шевченка, М Костомаро-

ва, С Руданського, Б Антоненка-Давидовича, М Стельмаха, О Гончара, В Близнеця, Д Білоуса, Б Харчука, Гр Тютюнника, П Глазового, А Дімарова, Б Комара, І Росоховатського, Б Жолдака, О Стусенка, братів Капранових та ін, а також початківців В «О» часто вміщували матеріали про класичну і сучасну кінематографію, театр, спорт, моду, кулінарію тощо Обов'язки головного редактора журналу виконує С Іванюк

Одномірний вірш — вірш з однаковою кількістю стоп у віршових рядках

Одноосóбове видáння — видання переважно журнального типу, в якому функції видавця, редактора та автора публікацій виконує одна особа

Одноря́д — один рядок, в якому, на відміну від моновірша, неможливо визначити віршовий розмір Вважається найлаконічнішим, близьким до гноми жанром з елементами багатозначності, своєрідною «лінією горизонту, що постійно віддаляється при ненастанному наближенні до неї» (С Бірюков) Відомий здавен, використовується в літературній практиці переважно у промовистих заголовках творів Авангардисти 60-х XX ст (Рі Нікова, С Сігей та ін) обрали його за визначальний зображально-виражальний принцип, як і представники ліанозовської групи поетів, наприклад Ян Сатуновський, який звертається до семантики рамкових трикрапок *(« зашили, як футбольний м'яч »)*, та ін мінімалісти До аналогічної практики вдаються і гераклити Були навіть спроби створити жанрову форму у вигляді О на зразок «Роману в один рядок» (1963) В Маркова або циклів, якот «Вулик» (1989—94) Тетяни Михайловської

Одночáсся — збіжність у часі віддалених подій Поняття з'явилось у науці XX ст після обґрунтування теорії відносності А Ейнштейна О можливе лише в межах певної системи відліку, зокрема у письменстві, кінематографії Особливо ефективно застосовується у фентезі

Оживотвóрення — персоніфікація Термін В Домбровського

«Озéрна шкóла» *(англ Lake school of poets)* — стильовий напрям на межі XVIII—XIX ст у класичному романтизмі, представлений доробком англійських поетів В Вордсворта, С Т Колріджа, Р Сауті, які проживали в Озерному краї (інша назва — «лейкісти», від англійського слова lake — «озеро») Термін «О ш» належить журналісту Ф Джеффрі, застосований тоді, коли вже вона розпалася (1817), мав іронічно-негативне значення, таку думку поділяв і Дж Г Байрон (присвята до поеми «Дон Жуан», 1817) Т Де Куїнсі («Спогади про поетів-лейкістів», 1839) спростовував правочинність застосування цього терміна, сумніви щодо цього поділяють і деякі сучасні літературознавці (Н Дьяконова, А Горбунов та ін), застосовуючи його переважно до творчості В Вордсворта Розквіт О ш припав на 1797—98 Тоді ж з'явилося перше видання «Ліричних балад» (1798), автором більшості творів був В Вордсворт, а С Т Колріджу належало чотири поезії та поема «Легенда про старого мореплавця» Лейкісти спростовували неактуальні в той час нормативи класицизму, знецінені епігонами А Попа, та схематичні логоцентричні тенденції Просвітництва, прагнули розвинути лірику на фольклорній основі, перебували під впливом концепції Й -Г Гердера, вбачали у поезії здатність «викликати читацький інтерес за пильного наслідування законів природи та уміння оновлювати речі на підставі широкої палітри уяви» Вони переосмислювали творчу практику Е Спенсера, В Шекспіра, Дж Мільтона, Т Чаттертона, захоплювалися давніми баладами Іноді лейкісти переймалися утопічними ідеями Зокрема, В Вордсворт і Р Сауті вирішили організувати вільну громаду «Пантісократія» у неторканих цивілізацією лісах Америки Несприйняття кривавих революційних подій у тогочасній Франції позначилося на їхній спільній поемі «Падіння Робесп'єра» (1794) Естетичним маніфестом школи вважається передмова В Вордсворта і С Т Колріджа до другого видання збірника «Ліричні балади» (1800), в якій проголошувалися основні завдання поезії, що полягали у відборі випадків та ситуацій повсякдення, їх «переказі», користуванні загальновживаною мовою, щоб вони «заграли всіма барвами уяви» У передмові відкидалися дидактичні настанови Просвітництва, ідея розбудови світу за моделями розуму, якій було протиставлено християнські цінності, обстоювалася потреба проникнення в ірраціональну душу людини За зразок лейкісти обирали сільську культуру середньовіччя (Р Сауті) Для їхньої поезії також характерні мрійливість, тонке відчуття станів природи, ідеалізація простолюду Стиль цих поетів відрізнявся В Вордсворту властива простота поетичного мовлення, витлумачена ним як незалежна сила, С Т Колрідж звертав увагу на «життя духу», був схильний до трансценденцій, складних синтаксичних конструкцій, максимально насичених тропів Такі розходження критикував Р Сауті на сторінках часопису «Critical review» (1798) Їх послідовники Ч Лем, Дж Вілсон, Т Де Куїнсі заглиблювалися у несвідоме, захоплювалися фантазійними видіннями З творчими пошуками представників О ш перегукується творчість поетів Харківської школи романтиків

Óзна́чник — чуттєво фіксований сегмент знака, що виявляється в аспекті вираження Відомий здавен, був витлумачений Ф де Соссюром, який назвав його акустичним образом, наголошуючи на уявленні про нього, вбачав у ньому сукупність обмеженої кількості графічно зафіксованих фонем Термін семіотики О називали й специфічну «матеріальність» звука, що складається з реального вираження й ідеального змісту, який відповідає образу (символу) в свідомості людини О засвідчує тісний зв'язок із відображуваним означуваним, хоч він і умовний, зокрема у знаках-символах, коли мотивування може набувати відносних характеристик, незалежно від того, йдеться про звуконаслідування чи про іконічний знак Ж Дерріда після критичного перегляду акустичного образу спростував уявлення про вторинність О щодо мислення, вважаючи, що він існує не до письма, а разом з ним

Озна́чуване — виявлення змістового наповнення знака, яке відсилає до поняття, поєднуючи не річ та її назву, а поняття з його акустичним образом Термін семіотики О зазвичай виконує референційну функцію, тісно поєднане з означником, поза яким не існує Відоме античним стоїкам, середньовічним мислителям, воно було визначене й проаналізоване у працях Ф де Соссюра, Ч Моріса (поняття «десигнат») На думку Ж Дерріди, О стало основою фундаментальної для західноєвропейського логоцентризму концепції репрезентації, сприймається як елемент, що існує поза мовою і до неї, за доби середньовіччя спрямовува-

лося до Бога, пізніше — до абсолютного раціо, оскільки втілювало уже створену істину.

Озна́чування — послідовна експліцитно сформульована версія створюваного суб'єктивним зусиллям розуміння сенсу, за І. Кантом; Р. Інгарден вбачав у цьому понятті віртуальне буття художнього твору як «розмаїття можливостей» прочитання; М. Гайдеггер — ідею сенсопородження. Нині даний термін, обґрунтований Юлією Крістевою, став базовим для осмислення текстової семантики постмодерніма, що зумовлено відмовою від традиційних логоцентричних концепцій та ідеї референції, від усталеного розуміння дискурсу, зведеного до ролі скромного читання, яке вважають насиллям, здійснюваним над речами. Мова, на переконання прихильників деконструктивізму, ніколи не була нейтральною, становлення текстової семантики не має об'єктивних характеристик, швидше сприймається як «вкладання сенсу у текст» (Дж. Х. Міллер). Тому пріоритету надають не значенню (відношення означника до означуваного), а сигніфікації, власне рухові на теренах означника. Сенс постійно твориться у нонфінальній експериментації (Ж. Дельоз), семантичне буття тексту постає як формування. Недарма, за Р. Бартом, дієслово *писати* означає незавершену дію у просторі, де лише «окреслені лінії смислових зрушень». Основою сенсопородження вважається децентрований, неструктурований, іманентно нестабільний текстовий обшир, де панують принципи перманентної деконструкції, демонтажу застарілих структур, але не їх деструкції. Будь-яка спроба впорядкування не має перспективи. Виявляються певні семантичні вузли, довкола яких довільно «миготять мовні вогники» (Р. Барт), внаслідок чого текст здається відмінним від себе. Значеннєве розгалуження подібне до біфуркаційного віяла, коли «означуване може грати до безкраю», витворювати «кілька сенсів за допомогою одного і того ж слова». Розв'язання біфуркаційного вибору засноване на випадковостях, непередбачуваностях процедур О., що перетворюється на «структурну умову оповіді» (Р. Барт).

Ойко́нім *(грец. oikeē: населяю і onyma: ім'я)* — різновид топоніма, назва поселення: місто *Київ*, село *Кирилівка, Волинь, Україна*.

Ойкуме́на *(грец. oikumenē: вся земля, від oikeō: населяю)* — за уявленням давніх греків — світ варварів, що знаходиться за межею полісів, грецьких поселень. О. в ширшому значенні називає єдиний культурний простір на однорідній чи різнорідній, але генетично спільній основі. Поняття вживають у компаративістиці, яка вивчає доцентрові і відцентрові процеси, виявлені під час контактування культур. Так, києворуська писемність, перебуваючи у візантійському ареалі, поступово здобула власний іманентний статус; розвитку культури Московії, а згодом Росії сприяли вихованці Києво-Могилянської колегії (академії).

Оказіоналі́зм *(лат. occasionalis: випадковий)* — слово та мовний зворот у літературному тексті, що відображає випадкове, незагальноприйняте їх вживання, не відповідає тональності твору, надає йому певних семантичних нюансів. Термін запозичений із релігійного напряму західноєвропейської філософії XVII ст., представники якого вважали, що фізичні та психічні явища позбавлені будь-якої детермінованості. О. ще називають авторським неологізмом: *«Я не люблю, як на мене кричать. Я змалку закричаний»* (В. Близнець). О. відрізняються від власне неологізмів тим, що зберігають свою значеннєву свіжість незалежно від часу їх утворення.

Оказіона́льна ри́ма *(лат. occasionalis: випадковий і грец. rhythmos: мірність, сумірність, узгодженість)* — випадкова рима, що з'являється у неримованій поезії, наприклад у білому вірші, верлібрі, ритмізованій прозі тощо. Приклад О. р. з верлібру «На світанку — до вирви» І. Римарука:

Виходиш наче вдосвіта,
хоч маєш підозру: вода якраз поночіє,
і знов на березі чутно:
пугу, пугу! — лице при місяці,
братове на місяці — з якого такого *лугу*?

«Окассе́н і Ніколе́т» — пісня-казка, складена на початку XIII ст. на пікардійському наріччі (Аррас у Франції); виникла під впливом східновізантійського циклу рицарських романів, найранішим зразком якого був «Флуар та Бланшефлер» (прибл. 1170). Очевидно, твір з'явився в середовищі жонглерів, оскільки в ньому відчутні приховане висміювання традиції рицарства. У пам'ятці оспівується кохання юного можновладця Окассена до полонянки Ніколет. Твору притаманна метажанровість, прозові фрагменти перемежовуються з віршовими, поєднаними спільним асонансом тирадами, які виконували два або кілька співаків. Він зумовив низку наслідувань, серед яких відома комедія «Окассен і Ніколет, або Звичаї славної минувшини» М. Ж. Седена (музику до неї написав А. Е. М. Гретрі, вистава відбулася в 1779) та однойменна опера Й.-Н. фон Пойсля (1813).

О́клик — вигук. Термін В. Домбровського.

Окли́чки — закликання душ померлих з ирію, яке відбувалось на першому тижні після Великодня, коли влаштовувались обіди на могилах батьків та родичів: *«Рідненські наші родителі! Чим ми вас, рідненські, прогнівили, що нема від вас ні вісточки, ні тієї теплоти батьківської? Гей ти, Сонце, Сонце ясне! Прийди, зійди з опоночі, освіти теплом радісним всі могилки, щоб нашим покійничкам в темноті не бути, з бідою не тужити, з журбою не вікувати»*. Зверталися також до *Місяця ясного, вітру буйного*, що є свідченням слідів анімістичних уявлень, які нині сприймаються як своєрідні поетизми, міфософського світосприйняття, за яким між цим світом і потойбіччям не існує бар'єрів. Поняття стосувалося і ворожіння, до якого вдавалися парубки та дівчата, слухаючи розмови під чужими хатами, аби передбачити, яким — веселим чи сумним — буде їхнє весілля.

Окли́чне ре́чення — речення, в якому вираження змісту поєднане з акцентуванням на почуттях мовця, письменника (наратора), його емоційним ставленням до зображуваних подій (іронія, сарказм, подив, захоплення, розпач), а також із оцінними та модальними значеннями (впевненість, недовір'я, сумнів), волевиявленням (наказ, заборона, благання, заохочення): *«Вставай, хто серцем кучерявий!»* (П. Тичина), *«Де ж той світ? І де ж та правда?!»* (Т. Шевченко).

О́ко ка́мери *(лат. camera: склепіння)* — техніка оповіді, коли за допомогою нейтрального реєстратора зображувані події передаються так, як би вони «трапилися». Термін наратології.

Окóлиця — див **Маргінáлії.**

Оксиморóн, або **Оксюморóн** *(грец oxymōron, букв дотепно-безглузде),* — троп, особливістю якого є поєднання контрастних, протилежних за значенням слів (антонімів), внаслідок чого утворюється парадоксальна семантична сполука (Т Шевченко *«А я дивлюсь, поглядаю, / Сміюся сльозами»,* Є Маланюк *«Полиновий мед самоти»,* В Стус *«смерте-існування, життє-смерть»,* К Москалець *«нікомуненалежність»),* експресивність *(світла пітьма, суха вода, крижаний вогонь* тощо), спровокована алогічність, витонченість думки, дотепність мовлення (Неда Неждана *«тиша моєї говірливості»)* О притаманні фольклору *наговорити сім мішків гречаної вовни, казав сліпий побачимо* тощо У художній літературі широко використовується принцип смислової несумісності між іменником та прикметником (В Сосюра *«В день такий на землі розквітає весна / І тремтить од солодкої муки»),* між однорідними присудками, близькими до антитези (В Симоненко *«Вріже дуба, а ходить і їсть»),* між кількома означеннями одного слова (Т Шевченко *«На нашій, не своїй землі»)* та ін В окремих випадках О наближається до синестезії (П Тичина *зелений гімн)* Деякі автори використовують О в назвах своїх творів («Міщанин-шляхтич» Мольєра, «Живий труп» Л Толстого, «Жорстоке милосердя» Ю Мушкетика, «Веселий цвинтар» В Стуса), застосовується як засіб іронії (І Драч *«бард, кучерявий, як макітра»),* розвивається у сюжет, перетворюється на стилетвірний чинник

Котилася, як кавун, голова з гори,
як кавун, кривава людська голова
Котилася голова
Ще у очах тріпотіли
листя папірці зелені
і стежка намотувалася стрічкою під ноги
Ще у вухах шурхотіло колосся,
рипів від колодязя журавель,
гуділи оси,
сміялася дитина [ ] (В Голобородько)

О вживається у розмовно-побутовому *(страшенно веселий),* у публіцистичному *(запеклі друзі, вперед, до світлого минулого),* іноді й у науковому стилі Інколи цей термін вказує на жанр вірш у прозі чи роман у віршах В Домбровський використовує поняття «оксимора» Див **Синестéзія.** До О близька катахреза

Окситóн *(грец oxys швидкий і tonos натяг, напруження)* — односкладове слово *ліс, тля, хрест* Застосовується в художніх творах, передусім у поезії, задля витворення винятково напруженої експресії, як у фрагменті вірша «Голод» І Крушельницького *«Хліб дай! / Так, так, хтось біг! Хтось біг — ніс хліб! // Ніс хліб! / Біг! Біг!»* Можливості О розкриваються у брахіколоні, наприклад у вірші «Східне» І Іова

Бек –
барс!
Бич
Біль
Лінь
Мул
Рай
ран
Рик
рук
Смак
бід
Шум
Шовк
В'юк

Окситóнна клáузула *(грец oxys швидкий, tonos· натяг, напруження, лат clausula закінчення)* — закінчення віршового рядка з наголосом на останньому складі

І являвсь мені Господь
В громі, бурі і росі
У веселках, зоряницях
І в симфоніі комах (П Тичина)

Окситóнна ри́ма *(грец oxys швидкий, tonos· натяг, напруження, rhythmos мірність, сумірність, узгодженість)* — суголосність слів у вірші, в яких наголос припадає на останній склад Термін запровадив І Качуровський замість вживаного у віршознавстві терміна «чоловіча рима», тому що в українській мові до цієї категорії нерідко належали слова жіночого *(вода, біда, орда* тощо) або середнього роду *(чоло, село, крило)* В українській силабо-тонічній системі О р чергується переважно з парокситонною, хоч трапляються випадки суцільного окситонного римування О р збігається не лише з окситонною клаузулою, а й із внутрішнім римуванням (Б -І Антонич *«Вибираюся в далеку подорож, і рож не дасть мені ніхто»),* або із внутрішнім і зовнішнім, як у леонінському вірші (В Сосюра *«Зеленіють жита, і любов одцвіта»),* з'являється також при наскрізному багатому римуванні *«Не сон, сміх, і / не сміх, а осміх — / Сніг»* (М Йогансен)

Óксфордський рух *(англ Oxford movement),* або **Трактаріáнський Рух,** — рух в англіканській церкві як Божественному утворенні, спрямований на відродження раннього християнства, наближення до католицизму і на відкидання орієнтації на логоцентризм, позитивізм, одержавлення церкви Спровокований промовою професора поезії Оксфордського університету поета Д Кібла (1833) Його найактивнішими учасниками стали священик, згодом теолог і письменник Д Г Ньюмен, викладачі Оксфордського університету Г Фруд, Е Б П'юзі, В Дж Ворд, які заповзялися створити дев'яносто «Трактатів на віки» (звідси назва «трактаріани») Рух був заборонений після сорокового трактату Д Г Ньюмена (1841), деякі положення якого збігалися з католицьким віровченням У 1845 автора засудила рада Оксфордського університету О р вплинув на англійське письменство з'явилися колективний збірник «Апостольська ліра» (1836), анонімно опубліковані романи Д Г Ньюмена «Втрата і виграш» (1848), «Калліста» (1856), а також його «Апологія свого життя» (1864) Поему «Сон Геронтія» цього теолога у 1900 поклав на музику Е У Елгар Віяння О р позначилися на творчості В Морріса, А Теннісона, М Арнолда, прерафаелітів, Шарлотти М Йонге, Крістіни Россетті, Д Рескіна

Óксфордські поети *(англ Oxford poets)* — група молодих поетів, випускників Оксфордського університету (В Г Оден, С Д Льюіс, С Спендер, деякий час — Л Макніс), які з 1927, коли В Г Оден та С Д Льюіс стали співредакторами антології «Оксфордська поезія», прагнули прищепити англійській літературі «ліву» поезію, заполітизувати її, «прокласти

дорогу для англійського Леніна» Їхню творчість і позицію помітили після появи антології «Нові підписи» (1932) Висловлюючи різке несприйняття високої поезії, О її протиставляли їй дидактику, соціологічну мораль, принцип колективної відповідальності, поширювали репортажі, іноді притчі Організовували також вистави Групового театру, в яких виконували агітки на тему громадянської війни в Іспанії Перейняті фантомним революціонізмом (статті «Лист до молодого революціонера» С Д Льюїса, «Поезія і революція» С Спендера в антології «Нова країна», 1933), притаманним авангардистам, вони невдовзі зазнали кризи і остаточно розпались у 1939

Октáва *(італ ottava восьмивірш, від лат octava восьма)* — музичний інтервал, 1/8 діатонічної гами, звуки якої однорідні за звучанням, але різні за висотою Поняття запозичене віршознавством з музики У поезії О називають близький до спенсерової строфи восьмивірш — строфу з восьми рядків (октет) п'ятистопного чи шестистопного ямба за схемою римування *abababcc* з обов'язковим поєднанням перших окситонних та других парокситонних клаузул Рими надають віршовому мовленню милозвучності, витворюють відчуття його протяжності, що обривається прикінцевим, об'єднаним суміжною римою двовіршем (кодою), яка викликає враження формального завершення строфічної форми із крилатим виразом, на відміну від октостиха Й -В Гете назвав О «королевою строфи» Її різновидами є італійський вірш за схемою римування *abbcaddc*, де рима обов'язково мусить бути асонансною, та давній іспанський зі схемою римування *abbaaccb* Вважається, що О виникла із строфи італійської народної пісні (страмбото), яку вважали різновидом сициліани (*abababab*) і «тосканської октави», мала форму дистихів, за винятком двох останніх версів Розквіт цього розміру був притаманний італійській ренесансній ліриці («Тезеїда», «Ф'єзоланські німфи» Дж Боккаччо, «Шалений Роланд» Л Аріосто, «Визволений Єрусалим» Т Тассо та ін), в якій використовували силабічний одинадцятискладник (у польській поезії — тринадцятискладник) Внутрішній розвиток ліричного сюжету, викінченість думки, гнучкість і шляхетність форми О сприяли вибору її і для віршових мініатюр, і для поем, привертали увагу поетів А Ерсілья-і-Суньїги, С Міранди, Л Камоенса О використовували і в низьких стилях, як у комічній поемі «Ненга з Берберіно» Л де Медіана, ідилічній поемі «Станси на турнір» А Поліціано Знехтувана класицистами, О стала однією з улюблених строфічних форм романтиків присвята до «Петера Шлеміля» А Шаміссо, «Беппо», «Дон Жуан» Дж Г Байрона, «На смерть королеви Віртемберзької» В Жуковського тощо Вона поширилася у Польщі після перекладу «Визволеного Єрусалиму» Т Тассо, зробленого Я Кохановським, зокрема в іроі-комічних поемах «Мишеїда» і «Монахоманія» І Красицького, в історико-філософічній поемі «Беньовський» Ю Словацького, у філософічній поемі «Ассунта» Ц Норвіда, у реалістичній поемі «Пан Бальцер у Бразилії» Марії Конопницької У російському віршуванні О була відома за деякими елегіями В Жуковського, творами О Пушкіна («Осінь /Уривок/»), М Огарьова («Гумор»), О Фета («Дві липки») та ін В українській поезії також наявні яскраві приклади О , запровадженої ще Феофаном Прокоповичем, зокрема у доробку П Куліша, І Франка, Лесі Українки, В Самійленка, Є Плужника, М Бажана, С Гординського, Ю Клена, Б Кравціва, А Малишка, Тамари Коломієць та ін Класичним її зразком видається поема «Чумаки» М Рильського

Звичайно, про Довейка і Домейка
Тепер писать — то був би кепський тон
Тепер на місце квітки й соловейка
Звитяжно стали криця і бетон
Я згоджуюсь і Галя, і Зюлейка —
Давно набридлий і нудний шаблон
Та чую небезпеку і з бетоном,
Що стане він, а може й став шаблоном

Різновидом О вважається октавілья, в якій при збереженні схеми римування застосовується чотиристопний ямб

Октасилáбік *(грец oktō вісім і syllabe склад)* — восьмискладник із цезурою та без цезури (у цьому випадку спостерігається аналогія із чотиристопним ямбом) Його іноді використовував Т Шевченко, наприклад у поемі «Гайдамаки»

Ярема! Герш-ту, хамів сину,
Піди кобилку приведи,
Подай патинки господині
Та принеси мені води

Октéт *(італ ottetto, від лат octo вісім)* — див **Октостúх.**

Октовéрс *(лат octo вісім і versus лінія, риска, рядок вірша)* — див **Октостúх.**

«Октóїх», або **«Октáй»**, **«Осмоглáсник»,** — збірник наспівів, власне восьми гласів, встановлених візантійською системою співу Першодрукар Швайпольт Фіоль (ймовірно, Святополк Хвиля) опублікував у 1483—91 «О » разом з іншими богослужебними книгами «Тріодь пісна», «Тріодь цвітна», «Часословець»

Октонáр (лат octonarius восьмискладник), або **Восьмисклáдник**, — вірш, складений із восьми ямбічних, трохеїчних або анапестичних строф, відповідник давньогрецькому акаталектичному триметру Поширений у латинській метриці

Октостúх *(лат octo вісім і stichos лінія, верс)*, або **Октовéрс, Октéт, Восьмивíрш,** — восьмирядкова строфа, що відрізняється від близької октави, сициліани та тріолета розташуванням рим, найчастіше за схемою *aabbccdd* Таку форму використовував Я Івашкевич («Октостихи», 1919) Поширені також О на дві, три, чотири рими Іноді вживаються два катрени з кільцевим (*abba*) або перехресним римуванням (*abab*), як-от у доробку Василя Стуса

О не дивуй, о не дивуй мені —
моє життя для мене незбагненне
Воно й мені чуже — і не про мене
чужити в чужаниці-чужині,
де я зацвів у потойбічні дні
і щедро пропускаю закрайсвіту
свою одлеглу душу, часом криту
у всесвіту великого на дні

Окультúзм *(лат occultus таємний, прихований)* — містичне, езотеричне вчення, яке визнає існування надприродних, прихованих сил та можливість впливу на них, що здійснюється за допомогою білої та чорної магії, кабали, спіритуалізму тощо Твори О відрізняються від апокрифа тяжінням до безпосередньо-чуттєвого, умоглядного спілкування з надприродною, здебільшого демонічною сферою, то-

му християнська церква вважає їх єретичними. Джерелами таких творів є язичницьке світосприйняття, погляди легендарного Гермеса Трисмегіста з Александрії (I—IV ст. н. е.), якому приписують «Смарагдову скрижаль», Об'явлення Іоанна Богослова, рухи богомильства, маніхейства тощо. О. частково притаманний доробку письменників Ренесансу, багатьом творам Ф. Бекона, шотландських містиків; характерний для бароко, готичного роману, позначився на творах Й.-В. Гете, В. Блейка. Ним захоплювалися романтики («Рукопис, знайдений у Сарагосі» Я. Потоцького), зокрема Е. А. По, декаденти (С. Пеладан та ін.), символісти (А. Бєлий), які, за спостереженням М. Гумільова, «браталися то з містикою, то з теософією, то з окультизмом», наближалися «до створення міфу» та ін. У Бєлграді виходили збірники незалежних російських окультистів «Окультизм і йога» (1933—72). В Україні тенденції О. проявлялися слабше, притаманні творчості М. Гоголя, П. Куліша, О. Стороженка. Іноді інтерес до О. спонукав до ґрунтовного дослідження культур східних народів, що засвідчив М. Реріх, або розкривав простір для нових художніх перспектив, зумовивши появу роману ініціації Т. Манна.

Окупа́ція *(лат. occupatio: загарбання)* — антифора. Термін Феофана Прокоповича.

Олександрі́йська філологі́чна шко́ла — див.: **Александрі́йська філологі́чна школа.**

Олександрі́йський вірш — див.: **Александрі́йський вірш.**

«Олександрі́я», або **«Ді́яння Олекса́ндра», «Рома́н про Олекса́ндра Македо́нського»,** — див.: **«Александрія».**

Олі́мп *(грец. Olympos)* — священне гірське пасмо у Фессалії, де, за припущенням давніх греків, проживали очолювані Зевсом боги, названі олімпійцями. О. у переносному значенні стосується митців, зокрема письменників, які створили неперебутні художні цінності. Іноді його вживають з іронічним підтекстом («олімпійці»), як-от масовист Г. Яковенко, що критикував фахових письменників, які, працюючи у конкурсному журі (1925) журналу «Червоний шлях», ставили перед авторами високі вимоги. М. Хвильовий у низці статей, що започаткували Літературну дискусію 1925—28, захищав це поняття від дискредитації егалітарною «червоною просвітою».

Олонхо́ — загальна назва давнього за походженням героїчного епосу якутів, остаточно сформованого у VIII—IX ст. О. складається з міфів, у яких відображені родові відношення доби військової демократії з богами на чолі з Юрунгом Ааром Тойоном (Білим Великим Господарем), якому протистоять сили зла (абааси), керовані Арсаном Дуолаєм. В епосі згадані екзогамний шлюб, міфеми анімістичного характеру, зумовлені вірою якутів у те, що кожен предмет, істота мають свій дух (іччі). Особливо шанованою була богиня Аан Алахчин Хотун (Дух землі), яка мешкала на священному дереві Аар-Лууп-Масі (Великий Дуб). Модель космосу, представлена у пам'ятці усної словесності, розмежовувалася на цей світ, потойбіччя і серединний світ. В О. йшлося про першолюдей-богатирів божественного походження (айии-аймага), які звільняли землю від велетів-чудовиськ (абааси-аймага), руйнівників, викрадачів жінок тощо, хоч іноді вони могли ставати й побратимами. Чільне місце в епосі відведено Нюргуну Боотуру Стрімкому (ойунська версія; у тунгуському варіанті він названий Ардьяман-Дьярдяман), наділеному гіперболізованими рисами лицаря:

Стрункий станом, ніби спис,
Стрімкий, мов стріла,
Був він кращим поміж людьми,
Найвродливішим поміж людьми,
Найсильнішим поміж людьми [...].

Особливе місце в О. посідають образи жінок-богатирок, які змагаються як рівні з чоловіками-богатирями, зокрема під час шлюбних боїв. Привертають увагу постаті коваля Китая Бахси, здатного зробити іншим будь-якого героя, мудреця Сееркена Сесена, зріст якого був півнігтя, тому що його тіло перейшло в розум, парубка-скотаря Сорука Боллура та ін. Детально змальовано також богатирського коня, здатного говорити і співати. Тексти цієї пам'ятки усної творчості мали вигляд ритмізованої прози на десять-п'ятнадцять тисяч рядків із невеликими прозовими вставками; їх виконували олонхосути, відомим серед яких був Д. Говоров (1847—1942). Значна частина подій зображена у високому стилі із застосуванням символіки, архаїзмів, гіпербол, фантастичних образів, нагромадження епітетів, які витворюють словесні арабески, повторів, вступів, що інколи сягали до двох тисяч рядків, панорамних описів. Пісням також властиві тембр і тон, що стосуються лише відповідної групи персонажів, тенденція звуконаслідування. Епос почав формуватись у VIII—IX ст., коли якути межували з іншими народами алтайсько-саянської групи, близький до аналогічних творів алтайців, хакасів, шорців, тувинів, бурятських алігерів, долганців. Перший неякісний запис пам'ятки «Нюргун Боотур Стрімкий» (1895) зробив К. Оросін на прохання Е. Пекарського. Наступний кваліфікований її запис, опублікований у 1930, здійснив поет, філолог, етнограф, літературознавець П. Оюнський, створивши за її мотивами драму «Туйаарима Куо». Існують також інші О., наприклад «Шаманка Уолумар та Айгир», «Мюльдю Сильний, який не зашпортувався».

Олонхосу́ти — виконавці олонхо: І. Охлопков (псевдонім — Чочойбох), Д. Говоров, а також письменники П. Оюнський, С. Яковлєв (Ерилик Еристин), М. Догордуров, В. Новиков (Кюннюк Урастиров). Епос декламували у швидкому темпі, виспівуючи без музичного супроводу, особливої уваги надавали часові виконання, що міг тривати цілу ніч (короткі тексти), упродовж двох (середні тексти), трьох (довгі тексти), іноді семи ночей. Іноді олонхо виконувалися колективно, кожен співак мав відповідну роль. За бажанням О. могли збільшити обсяг пам'ятки, додаючи детальні описи пейзажів, юрт, богатирських боїв тощо.

«О́льга Кобиля́нська. Альмана́х у па́м'ятку її сорокалі́тньої письме́нницької ді́яльності (1877—1927)» — літературно-художній альманах (Чернівці, 1928) в упорядкуванні Л. Когута, зініційований «ювілейним комітетом». До видання увійшли проза (оповідання «Пресвятая Богородице, помилуй нас») та автобіографічні матеріали («Про саму себе», «Подяка») Ольги Кобилянської, твори Уляни Кравченко, О. Олеся, О. Стефановича, Ольги Дучимінської, присвячені письменниці, спогади про неї Катрі Гриневичевої, Є. Кордуби, С. Никанорович, З. Бурачинської, К. Бобикевича, В. Сімовича, М. Шаповала та ін., студії про

її творчість С Смаль-Стоцького, О Грицая та впорядкований В Дорошенком бібліографічний покажчик її доробку за 1887—1917 Тут же були вміщені привітання від Василя Стефаника, Михайла Грушевського, Богдана Лепкого, О Колесси, М Скрипника, Христі Алчевської, Григорія Косинки, Софії Русової, В Кушніра та ін

«Олья́нтай», або **«Олья́нта»**, **«Апу́-Олья́нта»**, — народна поетична драма мовою кечуа, створена за доби імперії інків (1438—1532) Збережені перші її списки періоду початку колонізації Америки європейськими конкістадорами У п'єсі йдеться про велику любов полководця Ольянтая до інкської принцеси, про очолене ним повстання народу анті проти Великого Інки Після іспанської експансії твір набув визвольного пафосу, спрямованого проти колонізаторів Вистави «О » спричинили антиіспанське повстання у Перу (1780—83), після чого вона була заборонена Вперше надрукована лише в 1853, перекладена багатьма мовами

Оміоптото́н *(грец omoios однаковий і ptôsis відмінок)* — риторична фігура, сформована однаковими закінченнями іменників наприкінці певних відтинків мовлення, що витворює ефект римованого вірша *«Яка хата, такий тин, який батько, такий син»* (прислів'я) Термін О Горбача

Оміотеле́утон *(грец homos однаковий і teleyton кінець)* — риторична фігура, вживається на означення співзвучних дієслівних форм, які сприймаються за римовані, сприяє ритмічності мовлення *«Порожня бочка гучить, а повна мовчить»* (прислів'я) Термін О Горбача

Омі́сія *(лат omissio опущення, пропуск)* — іронія Поняття Феофана Прокоповича Вживається нині як одна з поетичних фігур психологічного змісту, коли персонаж (мовець) відмовляється вести мову на певну тему, називаючи її, обмежується промовистим натяком, прагнучи привернути до неї увагу О інколи називається претерецією, а також фігурою умовчування, або, за І Качуровським, фігурою уникнення Вона застосовується як на початку речення, так і в кінці, оформлюється за допомогою фраз *не про те йдеться, це не головне, що мушу висловити, я не кажу* тощо До прийому О звертаються письменники, зокрема Василь Стефаник у «Кленових листках»

Я на діти дивлюся, але я не гадаю аби воно було чемне, аби уміло до ладу зробити Я лиш заглядаю, чи воно вже добре по землі ходить, аби єго упхати на службу, оцего я чекаю Я не чекаю, аби воно убралося в силу, аби воно коло мене нажилоси

Омо́графи *(грец homos однаковий і graphō пишу)* — слова, що збігаються за формою, але різні за вимовою, мають відмінні наголоси та зміст *замок — замок, мука — мука, кулик — кулик* тощо О часто трапляється у літературних текстах

На юність молодість лягла —
Її обличчя опівденне
Прийшла дорога дорога
До нас — до тебе і до мене (М Вінграновський)

Омо́німи *(грец homōnyma, від homos однаковий і onyma ім'я)* — слова або їх окремі граматичні форми, стійкі словосполучення, морфеми, синтаксичні конструкції, які однаково вимовляються і пишуться, але мають різне значення *«Руса коса до пояса »* (народна пісня), *«Наскочила коса на камінь»* (прислів'я), *«Човен повернув за гострий ріг піскуватої коси»* («Микола Джеря» І Нечуя-Левицького), *«Коса — сільськогосподарське знаряддя для косіння трави, збіжжя тощо, що має вигляд зігнутого леза, прикріпленого до держака // Ніж косарки»* («Великий тлумачний словник сучасної української мови», 2001), *«Коса свиняча, що коло печінки, довгенька»* (Номис), *коса* людина, тобто косоока, *коса* лінія, тобто похила, непряма, по діагоналі Виокремлюють такі різновиди О семантичний (*правий* — ні в чому не винний, *правий* — протилежний лівому), фонетичний (*вити* — сплітати і видавати протяжні звуки), словотвірний (*киянка* — жінка з Києва і замашна палиця від слова *кий*), фразеологічний (*пускати півня* — пищати і підпалювати) Часто О постають на основі випадкового збігу звуків у різних мовах, передають особливості національного світосприйняття Так, українське слово *рожа* означає *квітка* (синонім *троянди*), російською мовою — *пика*, російське слово *брак* відповідає українському *шлюб*, натомість *брак* по-українськи називає неакуратно зроблену річ Міжмовні О використав Б Грінченко в оповіданні «Дзвінок» Інколи такі випадки трапляються і в межах однієї мови, формуючи амфіболію, наприклад числівник *три* повністю збігається з формою дієслова *терти (три)*, вислів *не женися* можна тлумачити як *не біжи* або *не одружуйся* тощо О бувають повні і неповні До неповних належать омографи, омофони, омоформи У віршуванні вживаються омонімічні рими В Домбровський вживає поняття «гомонім»

Омоні́мі́чні ри́ми *(грец homōnyma, від homos однаковий, onyma ім'я, rheō tery)*, або **Таутори́ми**, — рими, утворені омонімами Вони поширені в народній творчості *«На припічку батькові діти, / Ніде тебе, Якове, діти»* Деякі автори свідомо експериментують з О р, навіть використовують суцільні О р Так, Б Кравців написав добірку сентенцій та сатири під назвою «Тавторими», що складалася з 209 двовіршів з О р

10 Відкриття
Осяяла його ідея світла
Літати, наче нетля, вколо світла
26 Сучасність
Не завжди так бувало в нас на Русі,
Що, опріч язиків, були мечі у русі

У світовій віршовій практиці О р наявні у творчості Франческо Петрарки (XVIII сонет), а серед сучасних поетів — у доробку В Брюсова (книга «Опыты»), Є Плужника, М Ореста (вірш «Надію будив несміливою мовою лютень » із циклу «Гість і господар») та ін

Омонімі́я *(грец homonymia)* — звуковий збіг слів, які мають різне значення, або їх форм, у художньому тексті збагачує поетичне мовлення У логіці вважається смисловою помилкою, коли одне слово використовується для позначення двох чи кількох предметів

Омофо́ни *(грец homos однаковий і phōnē звук, голос)* — слова, що однаково чи майже однаково вимовляються, але мають різне семантичне навантаження та написання *гончар* (фах) — *Олесь Гончар* (прізвище письменника), *пресувати* папір — *присувати* стола, *незабаром* — *не за баром* тощо Використання слів із такою формальною подібністю формує нову семантичну дійсність, як у поезії М Йогансена

за водами — заводи, мисливське мислення, радісне радіо тощо.

Омофóрми *(грец. homos: однаковий і лат. forma: зовнішність, лад)* — слова, що збігаються в одній або кількох формах, здебільшого належать до різних частин мови:

Думи мої, думи мої,
Квіти мої, *діти*!
Виростав вас, доглядав вас,
Де ж мені вас *діти* (Тарас Шевченко).

«Омфалóс» *(грец. omphalos: пуп)* — літературний гурток (Вільно, Петербург, 1910—19), іронічно названий за відомим каменем, можливо метеоритом, що зберігався у дельфійському храмі Аполлона, вважався центром (пупом) землі. До гуртка належали М. Лопатто, Л. Пумпянський, М. Бахтін, брати М. та С. Ернестовичі та ін. Вони стилізували поезію будь-якого стилю чи жанру, вдавалися до пародій, прийомів сміхової культури, маски, псевдонімів (Онуфрій Чапенко, Мірра да Скерцо та ін.), намагалися звільнити мистецтво від штучності. При гуртку діяло видавництво (1916—19), завдяки якому з'явилося кілька книжок: «Кавалерійські звитяги» Клементія Бутковського (псевдонім В. Бабаджана), колективний збірник «Омфалічний Олімп: Забуті поети», «Круглий стіл: Вірші» М. Лопатто, його ж «Вступ до теорії прози».

Онéгінська строфá — строфічна форма, застосовувана О. Пушкіним у романі у віршах «Євгеній Онєгін» (1823—31). О. с. має вигляд чотирнадцятирядкової строфи з римуванням *ababccddeffegg* та чотиристопним ямбом, нагадує сонет. У всіх чотиривіршах окситонні рими чергуються з парокситонними, кожен четвертий рядок починається з парокситонної рими, останні два верси охоплені суміжним окситонним римуванням. О. с. зорієнтована на внутрішню тематичну організацію, має чотири композиційні періоди: перший катрен започатковує основний мотив строфи, наступний розвиває його, третій доводить до кульмінації, що завершується розв'язкою у коді, за якою віршова форма відрізняється від нетрадиційної одичної строфи Г. Державіна («На новий 1797 рік») та чотирнадцятиверсовика «Бал» Є. Баратинського. О. с. окреслює смислову завершеність віршової структури, наближає її до англійського варіанта сонета, є гнучкою формою, тому використовується як для передавання урочистої патетики, так і для сарказму. Її застосовували М. Лермонтов («Тамбовська скарбничниця», «Моряк»), М. Язиков («Липки»), В. Іванов («Дитинство»), М. Волошин («Лист») та ін., а також українські поети П. Куліш («Грицько Сковорода»), О. Гаврилюк («Львів»), чеський поет Ї. Маген («Scirocco»). Роман у віршах «Євгеній Онєгін» О. Пушкіна переклав українською мовою М. Рильський, досягнувши майстерної еквіритмічності. Він також звертався до цієї строфічної форми, як-от у вірші «Пушкінський дім в Одесі»:

Де б'ють у берег сині води,
Він, найясніший між співців,
Сидів край моря, ждав погоди,
Манив вітрила кораблів.
Це тут його кипуча мова
Напівмілорда Воронцова
Заташрувала навіки
Зневажним помахом руки.
Це тут він мучився і бився,
Як у сильці могутній птах,
Мужнів у думах і трудах,
Кохав, палав, сміявсь, гнітився —
І вислухав його жалі
Корсар в одставці, Moралі.

Óнім *(грец. onyma: ім'я)* — опублікований твір, підписаний справжнім прізвищем його автора.

Оні́рична літерату́ра *(грец. oneiros: сон і лат. litteratura: буквене письмо; освіта, наука)* — література, сенс якої виражається або завдяки мотиву сновидіння, або через особливості зумовленої ним композиції. У давньому (античному, середньовічному) письменстві вона проявлялася через алегорію. Вживається у вигляді мотивації колізій, фабульних структур, не заявлених у зав'язці художнього твору, що порушують розвиток дії своєю нелогічністю, наприклад надмірне фантазування в реалістичних текстах. Є також основою побудови змальованого світу, охоплює його фрагменти (роль сну в романі «Повія» Панаса Мирного) або цілісність (поезії Б.-І. Антонича, навіювані його сновидіннями), що можуть трактуватися як уявні та реальні його компоненти. О. л. може виразитись як наслідування сну при порушенні логічних зв'язків. До такої практики зверталися автори агіографій, вона поширювалася за доби бароко, романтизму, найповніше реалізувалася у річищі сюрреалізму. Проблемам О. л. присвячене сучасне літературознавче колективне дослідження «Онірична парадигма світової літератури» (2004).

«Оннуммóн» — пам'ятка корейської літератури (XVIII ст.), приписувана Нам Ік Гунну; двоплановий роман, у якому події розгортаються у небесному та в цьому світі, що сприймається за сон і в якому реалізується основний сюжет. Персонажі-вигнанці з праведного краю, зображені в цій пам'ятці, приречені поневірятися, пізнавши всі тривоги, страждання та радощі земного життя.

Ономасіолóгія *(грец. onyma: ім'я і logos: слово, вчення)* — розділ семіології, що вивчає способи номінації, принципи називання.

Онома́стик *(грец. onyma: ім'я)* — вірші, написані до дня народження певної особи. До цього жанру належить жартівлива «Ода індику» В. Самійленка, присвячена його товаришеві В. Ігнатовичу і виголошена на святкуванні його дня народження.

Онома́стика (*грец. onyma: ім'я*), або **Ономатолóгія,** — наука про прізвища та імена, в якій виокремлюють етноніміку, антропоніміку, топоніміку, астроніміку тощо. Стилістичні функції імен у художній літературі виражені значно повніше, ніж у побутовому мовленні. Письменство Відродження, класицизму послуговувалося античною О. у високих жанрах та повсякденною у низьких, екзотичні імена вживали романтики та ін. Українські письменники також зверталися до О. для поглибленого розкриття ідейного змісту творів. Таке функціональне, часто іронічне та сатиричне призначення мають багато прізвищ у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка (чиновник *Пустолобов*, «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе»), І. Карпенка-Карого (*Калитка*, «Сто тисяч»; *Пузир*, «Хазяїн»), М. Куліша (*Мина Мазайло* з однойменної комедії) та ін. Тому запроваджується термін «поетична О.» на позначення дисцип-

ліни, яка вивчає функціонування власних назв у художніх творах

Ономастикóн *(грец onomastikon словник імен)* — словник власних назв або імен та їх пояснень

Ономатолóгія — див **Ономáстика.**

Ономатопéя *(грец onomatopoiia словотворчість, звуконаслідування)*, або **Звуконаслíдування**, — імітація засобами мови різних звуків дзижчання, гавкання, кудкудакання, туркотіння, капання води, шелесту листя тощо Д Загул та В Домбровський у даному разі вживали поняття «ономатопоея» О як зв'язок звучання та його змісту характерна для скоромовок, загадок, казок та ін, наприклад *«Кум-кума, бузька нема, а ми тому раді-раді»*, в якій наслідуються голоси жаб Цей прийом, названий фономімезисом, вживається і в художній літературі, наприклад у гуморесці Остапа Вишні «Ярмарок» *«Як увійдеш у волячо-овечу половину, так саме тобі — М-му! Ве-е! Ме-е-е!»* Іноді О може утворювати весь твір, часто віршовий, як-от жартівливий «Почуттєвий вірш» І Іова, присвячений В Гею, де каскад вигуків змінюється низкою звуконаслідувань

[ ] Няв-няв Гав-гав Хлюп-хлюп,
день-день чар-хик, ку-ку!
Киць-киць, ціп-ціп, кось-кось!
Тпру! Но! Ме-е!
Киш! Брись!
Бац, буц, день!
Гей! Будьмо!
Хай йому грець!

Часто О застосовується для досягнення акустичного ефекту при зображенні певних явищ, які з використаними звуками прямо не пов'язані, лише віддалено нагадують їх

Я стою на кручі! —
За рікою дзвони
Жду твої вітри я —
Тінь там тоне, тінь там десь (П Тичина)

Цікавим прикладом такого фонічного засобу видається сонет «Шум» Б-І Антонича, де застосовується прийом ономатофонії, тобто переносного використання звуконаслідувальних слів на зразок *тьохкати, шепіт* тощо *«Шпарка шурнула шурубупа шуру, / мов малахай, маха майном у май [ ]»* Поширена також фонопоея, коли звуковий ефект, як у романтичній баладі «Утоплена» Тараса Шевченка (*«Хто се, хто се по сім боці / Чеше косу?»*), досягається не завдяки звуконаслідуванню, а шляхом витворення фону за допомогою гармонійно дібраних фонем Проблему О вивчав В Вейлде («Ембріологія поезії Вступ до фоносемантики поетичного мовлення», 1980), який наголошував, що звукосенси породжуються сполученням звучання слова з інтонацією, ритмом, з банальним значенням

Ономатофóнія *(грец onyma ім'я і phōnē звук, голос)* — див **Ономатопéя.**

Онтологíчна поéтика *(грец on, ontos суть і logos слово, вчення, poiētik майстерність творення)* — принцип герменевтики, спрямований на виявлення у художньому тексті, в його сюжетних зв'язках, деталях, мотивах та вчинках персонажів «іншої реальності», на розкриття втілених у метафорико-символічній, сюжетно-образній структурі твору зв'язків особистісного буття автора з буттям всесвіту Л Карасьов у монографії «Онтологічний погляд на російську літературу» (1995) розглядає О п як синонім поетики реконструкції, ізоморфного аналізу тексту, що застосовується для відновлення гіпотетично універсального, варіативно проявного сенсу, виявлення тих площин «персональної міфології» автора, що є моделлю, зразком сенсотворення Художній текст сприймається як «тіло», «жива речовина», що протистоїть порожнечі небуття, постає носієм первинних значень, засобів літературної виразності Тому аналітичне завдання полягає у висвітленні «буттєвої туги автора», виявленої через потребу творення «іншого життя», іншої дійсності, спрямоване на дешифрування специфічних символів як «кодів буття» (К Ясперс), в які вкладено особливий зміст людської екзистенції Також О п аналізує міф, алегорію, метафору, ритм, простір — час, сюжет, композицію, стиль, інтертекстуальність, кут зору тощо Водночас Л Карасьов ефективно використовує синкретичне поняття метафоричного символу, що уможливлює первинне образне осягнення та поетичне вираження трансцендентного досвіду, за якого дискурсивний вираз здатен замінити недискурсивний початковий символ, доповнюючи семантично місткі міфосимволи (коло, хрест, вода, земля, дерево тощо)

Онтологíчно невпéвнена особúстість *(грец on, ontos суть і logos слово, вчення)* — тип героя, висвітлений Р Лейнгом, який переживає дефіцит первинної буттєвої впевненості, відчуває себе нереальною, примарною істотою, позбавленою самоусвідомлення, субстанційності, власної гідності, що спостерігалося у художній практиці декадансу (незавершена повість «Андрій Лаговський» А Кримського, твори О Плюща) У постмодернізмі йдеться не про трагічне переживання людиною плинності між мікрокосмом та макрокосмом, а про епістемологічну невпевненість, коли внутрішній світ у будь-якому трактуванні видається безкраєм розмаїтих світів, тому онтологічна ясність не актуальна З огляду на це безпорадність формули «не знаю» змінюється скептично-відстороненим «очевидно, що », демонструючи відмову від однозначних рішень

Онтолóгія *(грец on, ontos суть і logos слово, вчення)* — вчення про буття, базовий компонент класичного світосприйняття Термін, запроваджений Р Гоклєнієм («Філософський лексикон», 1613) та І Клаубергом (1656), закріплений Х Вольфом, який дистанціював це поняття та метафізику, хоч вони неодноразово взаємоперетиналися Він вбачав у О наукову дисципліну, що займається граничним дослідженням субстанції, причини, дійсності Арістотель тлумачив О як вчення про загальні закономірності буття Критичне розуміння О розкрив І Кант, який доводив її розуміння лише в апріорних формах пізнання, замінив її трансцендентальною філософією Г-В-Ф Гегель визначав О як діалектичне вчення про абстрактні визначення сутностей Новий погляд на проблему О розвинувся в XIX ст, коли уявлення про буття, зберігаючи своє смислове наповнення, виявилося плюральним, стосувалося психологічних, логічних та мовних феноменів У XX ст відбулася екзистенціалізація О Питання про неї, на думку М Гайдеггера, центрувало свідомість індивіда, трактувалося як людське буття, тобто Dasein, тут-буття у значенні чистої присутності Особливо важ-

ливим вважали розмежування О та існування, а людину проголошували пастирем буття, що може вчуватись у глибинний поклик онтологічної повноти, віднаходити в собі власну мову Отже, сенс життя полягав у поверненні до онтологічних основ, зафіксованих у слові («мова — оселя буття») Прихильники екзистенціалізму обстоювали принципово людські, іманентні засновки О як основу існування, наявну одночасно зі сферою людської «покинутості», тому Ж П Сартр («Буття і Ніщо Досвід феноменологічної онтології») звернув увагу на людське буття-в-собі (буття феномена) та буття-для-себе (буття до рефлексивного cogito), наголосив на потребі робити себе на підставі індивідуального проекту існування, індивідуальної авантюри у лицарському світосприйнятті, усвідомлювати, що можна «бути тим, чим воно (буття — Ю К) не є, і не бути тим, чим воно є», тому він пропонував формулу буття-з, тобто «моє буття-для-іншого, власне мій Я-об'єкт не постає образом, відмежованим від мене та пророслим у чужу свідомість це цілком реальне буття, моє буття як умова моєї самості перед поставою іншого та самості іншого перед поставою мене» Проте О не завжди просто витлумачити Вона неможлива у просторі постмодернізму, бо довкілля сприймається крізь призму постмодерністської чуттєвості, бачення дійсності окреслюється за семіотичними принципами, витворюючи нове ставлення до неї, визначається в категоріях трансцендентального означуваного Відмова від ідеї ідентичності призводить до усунення традиційного онто-тео-телео-фало-фоно-логоцентризму Так само відмова від іманентного значення, характерного для класичної герменевтики розуміння, зумовлює зневіру в ідеї О, неможливість вираження довкілля, тому поступається перед гіперреальністю чи віртуальною реальністю Обґрунтування метафізики відсутності, перевідкриття часу, «смерті суб'єкта» також позбавляє О сенсу Єдиною формою вираження буття у постмодернізмі вважається наратив, що «творить реальність» (Ф Джеймсон) із плюралістичними настановами трактування, інтерсуб'єктивними передбаченнями іншого, діалогічністю, яка передує вірогідним подіям, перформансом як ситуативно аналізованою ситуацією, в межах якої здійснюється віртуальна конкретність сенсів

Óнто-тéо-тéлео-фáло-фóно-логоцентрúзм *(грец on, ontos суть, theos бог, telos, teleos мета, phallos чоловічий статевий орган, phone звук, голос, logos слово, вчення, лат centrum осереддя)* — комплекс класичної культури, неприйнятний для постмодернізму Термін Ж Дерріди Особливо вразливими, на його думку, видаються концепції онтології, лінійно трактованого детермінізму, доцільності розвитку світу, засади мислення в межах бінарних опозицій, традиція «фоноцентризму», що мусить поступитися перед авторитетом письма, настановами на самтожність сенсу як буття загалом Тому він пропонує орієнтуватися на відмову від метафізичного мислення, від зовнішньої каузальності, від ідеї іманентності, від антитетичних формулювань, а також від спростування усного мовлення на користь письма

Оп-áрт *(англ op-art, від optical art оптичне мистецтво)* — різновид абстракціонізму, а також неоконструктивізму, стильова тенденція у європейському та американському малярстві і графіці 60-х XX ст, особливістю якого було своєрідне моделювання простору — ритмічні комбінування простих геометричних фігур та кольору, що витворювали оптичну ілюзію руху, яка трактувалася, на думку теоретика цього спрямування С Тіллма, як «боротьба з ілюзорністю сенсорного досвіду в ранньому модернізмі» Вважався наступником поп-арту Вплинув на дизайн, рекламу, зорову поезію Розквіт тенденції припав на 1965 («LL 36 K 14xJNV» Дж Альвіані, «Ненастанний рух» Дж Ле Парка, серія «Динамічних видінь» групи N та ін) О-а, розвиваючи ідеї «хореографічної поезії» дадаїзму, «нового малярства» футуризму, «абстрактного геометризму» школи Баугауза, а також авангардистської «нової хвилі», реалізував свої можливості у таких різновидах, як власне оптичний, «гештальт-геометричний», графічний, синтетичний

Óпера *(італ opera, від лат opera праця, твір)* — синтетичний фабульний різновид музичного мистецтва, зміст якого втілений у сценічних образах Сформований у Флоренції наприкінці XVI ст О поєднує вокал (арія, аріозо, каватина, пісня, монолог, речитатив та ін) та інструментальну музику (увертюра, симфонічні антракти, танцювальні п'єси тощо), драматургію, хореографію, декорації, костюмування Літературно-драматичною основою О стало лібрето (Метастазіо, Р да Понте та ін) Засновники жанру намагалися відмежуватися від давньогрецької трагедії Особливу роль О відігравала в культурному житті бароко, спочатку мала вигляд серйозної музичної вистави (опера-серіа), джерелом якої були міфи античності, але на межі XVII—XVIII ст поступилася перед комічною оперою-буф Жанр еволюціонував до музичної драми Х-В Глюка, романтичних творів К-М Вебера, Дж Верді, Р Вагнера, який посилив літературну частину жанру, представлену в прихильника веризму Г Пуччіні О вплинула не лише на театр, а й на письменство, зокрема на «Наталку Полтавку» І Котляревського, «Дзяди» А Міцкевича та ін

Óпера-балéт *(італ opera, від лат opera праця, твір, і франц ballet, від італ balleto, з лат ballo танцюю)* — музично-театральний жанр, притаманний палацовому класицистичному театру XVII—XVIII ст Кращі зразки О-б написав композитор Ж Ф Рамо «Галантна Індія» (1735), «Ліричні таланти» (1739) тощо

Óпера-буф *(італ opera buffa)* — італійська комедійна опера, протиставлена опері-серіа, заснована на межі XVII—XVIII ст на основі реалістичної комедії та народно-побутової пісенної традиції з використанням досвіду інтерлюдій, водевілю У ній особливого значення надавали тексту, діалогам Можливості жанру розкрилися передусім у творчості Г Б Перголеса, деякі елементи О-б використовував В-А Моцарт («Дон Жуан») У XIX ст О-б втрачає свою популярність, поступово витісняється оперетою

Óпера-водевíль *(італ opera, від лат opera праця, твір, і франц vaudeville легка комедійна одноактівка)* — різновид легкої комедії, що виконувався під жвавий музичний супровід Жанр виник у Франції у XVIII ст, поширився в інших країнах Європи, а також в Україні Наприкінці XIX ст його замінили музична комедія та оперета

Óпера-сéріа *(італ opera seria серйозна опера)* — опера на героїчно-міфічні та легендарно-історичні теми, запроваджена в Італії в XVII ст

Оперативно-логічні знаки — слова на зразок *припустимо, отже, скажімо* тощо, які вказують на те, що терміни та висловлення походять від інших термінів та висловлень. Застосовуються при дефініюванні понять під час упорядкування літературознавчих та інших словників, опрацювання теорії літератури, літературознавства, критично-аналітичних студій.

Оперета (*італ. operetta, букв. невелика опера*) — музично-сценічна вистава розважального характеру, сформована наприкінці XIX ст. у Парижі та Відні, близька до комедійної опери-буф. Лібрето до О. мусило бути дотепним, музика — легкою та мелодійною. Найвідоміші твори у цьому жанрі належать Ж. Оффенбаху («Орфей у пеклі», «Прекрасна Єлена»), Й. Штраусу-сину («Циганський барон»), а також Ф. Зуппе, І. Кальману, І. Дунаєвському та ін. Одним із перших цей жанр в українське сценічне мистецтво запровадив Марко Кропивницький, автор комічних творів «Помирились» (1860), «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання» (1871), «Актор Синиця» (обробка російського водевілю «Лев Гурич Синичкін» Д. Ленського, 1871), «Пошились у дурні» (1875), «Лихо не кожному лихо — іншому й талан» (1882), «Вуси» (за однойменним оповіданням Олекси Стороженка, 1885). Інколи, як-от у п'єсі «Пошились у дурні», драматург намагався виходити за межі розважального жанру, порушувати більш серйозні проблеми, на що звернув увагу І. Франко у дослідженні «"Лихий день" Г. Цеглинського і "Пошились у дурні" М. Кропивницького».

Опис (*нім. Beschreibund, англ. і франц. description, польс. opis, рос. описание*) — поширений композиційно-стилістичний спосіб викладу матеріалу в художньому, передусім епічному творі, полягає у послідовному відтворенні логічних зв'язків між явищами, поняттями, у фіксуванні окремих ознак, рис, властивостей персонажів, зображуваних краєвидів, інтер'єрів, предметів тощо. Термін запровадив у науковий обіг англійський економіст XVIII ст. А. Сміт, використовували також природодослідники Р. Мейєр, Г. Кірхгоф, філософ Е. Мах. О. може охоплювати просторовий, часовий, статичний, динамічний аспекти, викликаючи у читача сформоване уявлення про конкретний предмет чи явище. В О. уникають суб'єктивної емоційної оцінки зображуваного, усувається присутність автора, зокрема в романі «Хмари» І. Нечуя-Левицького, перенасиченому О. побуту і поведінки персонажів другої половини XIX ст. (патріархальне життя Сухобруса, городянина Кованька, професорів та студентів духовної академії Дашкевича, Воздвиженського, молодого Радюка). Характерною особливістю ідіолекту письменника була топографічна точність його пейзажних О. з яскравою предметністю краєвидів не лише у повістях («Микола Джеря»), а й у ліризованих етюдах «Вечір на Володимирській горі», «Ніч на Дніпрі», «Шевченківська могила» тощо. Існує також поетичний О., зокрема апробований представниками «Молодої Польщі» і спрямований на фіксування не предметного світу, а ліричного переживання, витворення специфічної душевної атмосфери. Феофан Прокопович, називаючи О., вживав поняття «описання», «гіпотипозис», Д. Загул — «описування». Наратологія відмежовує О. від нарації та коментарів, вважає його композиційною одиницею тексту, в якій представлені предмети, явища, істоти, ситуації у просторовому, топологічному, а не у хронологічному порядку. Такий О. складається з теми та сукупності підтем, може мати різні ступені детальності, точності, бути об'єктивним, суб'єктивним, типовим, стилізованим, декоративним, пояснювальним тощо. З погляду літературознавчої рецепції йдеться про неупереджений детальний розгляд загальної сукупності текстових фактів, висвітлення форми в її багатоплановості з усіма складниками, ретельне фіксування змісту твору, його історії в аспекті творчої лабораторії письменника та літературного контексту. О. вважається первинним етапом науково-критичного дослідження. Він тісно пов'язаний з аналізом, реалізується у вигляді співвіднесення, систематизації, класифікації складників художнього явища, поєднує механічні (паспортизація, констатація елементів тощо) та творчі аспекти (функції поетичних прийомів).

Описова поема, або **Дескриптивна поема** (*нім. episches Lehrgedicht, англ. descriptive poem, франц. poéme descritif, poeme de la nature, польс. poemat opisowy, рос. описательная поэма*), — поема, в якій зображені довкілля, побут людини тощо, має статичні мотиви, описові форми зображення природи, людської праці, портретів, інколи наділена дидактичним, філософським, панегіричним дискурсом, відома з найдавніших часів існування письменства. Так, зразками О. п. античності були «Роботи і дні» Гесіода, «Георгіки» Вергілія. Цю традицію в новоєвропейській поезії продовжили класицисти, а також А. фон Галлер («Альпи»), Дж. Томсон («Пори року»), С. Трембецький («Софіївка»), К. Космян («Землянцтво польське»), І. Бунін («Листопад») та ін. Елементи О. п. притаманні поемам М. Рильського («Марина», «Мандрівка в молодість»).

Описовість — поверхове, натуралістичне фіксування у творі зовнішніх фактів, другорядних деталей без розкриття їх сутності.

Оповите римування, або **Кільцеве римування**, — римування чотирирядкової строфи (катрен), сформоване у португальській поезії, в якому закінчення першого рядка суголосне із закінченням останнього, а другого — з третім за схемою *abba*.

Самі собі будуєм *тюрми*,
Самі в них потім живе*мо*,
Самі себе стереже*мо*,
Вже тюрем — тьма,
і в тюрмах — *юрми* (І. Світличний).

Оповідання (*нім. Erzahlung, англ. tale, story, франц. conte, recit, польс. opowiadanie, рос. рассказ*) — невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів. Такі особливості жанру зумовлюють використання нерозгалуженого, зазвичай однолінійного, чіткого за будовою сюжету, що розгортається у композиції від зав'язки до розв'язки. Цим воно за обсягом та ступенем ґрунтовної обробки сюжету відрізняється від новели, вважається проміжною формою між нею та повістю. Поширена практика об'єднувати О. з новелами в понятті «новелістика», що, очевидно, не має підстав. О. відмінне і від нарису, зорієнтованого на документування конкретних фактів та подій з обмеженням фантазійного мислення. Описів обмаль, вони стислі, лаконічні. Важливу роль в О. відіграє промовиста семантика побутової,

психологічної тощо деталі. Розповідь може вестися від третьої («Харитя» М. Коцюбинського) або першої особи (більшість творів Марка Вовчка чи А. Тесленка). Джерелами О. є народний епос, зокрема легенди, перекази, саги, твори античної історіографії, хроніки тощо. У кожній національній літературі О. може мати різні тлумачення, що зумовлює термінологічну неузгодженість: названий при перекладі твір «Оповідання в пошуках лампи» китайського письменника Шао Цзинчжаня (XVI ст.) насправді виявляється новелою. У Чехії та Словаччині використовується термін povídka і povedka, що означає як О., так і повість («Malostranske povídky» Я. Неруди), французьке conte може стосуватися О., казки, повісті, бути синонімом новели залежно від контексту чи авторського задуму. Траплялися випадки, коли автор називав жанр неадекватно. Наприклад, Ольга Кобилянська визначала О. «Valse melancholique» як нарис, а повість «Земля» — як О. Жанр О. був відомий здавен, зокрема у творчості римського письменника Клавдія Еліана (170—230). Збереглося сімнадцять його природничо-наукових книг «про тварин» та чотирнадцять «Картатих оповідань». Жанр особливо поширився у середньовічному Китаї («Оповідання про події в світі» Лю Іцина, V ст., «Нові оповідання при лампі з підрізаними ґнотами» Шао Цзинч-жаня, «Оповідання про минувшину і сьогодення» Фен Менлуна, XVII ст.), Кореї («Оповідання років миру та благополуччя» Со Годжона, XVI ст., «Нові оповідання з гори Золотої черепахи» Кім Сісина, XVI ст.), Японії («Оповідання Сайкаку із провінцій» Іхари Сайкаку, 1685, «Оповідання про дощ та місяць» Уеда Акінарі, 1775). У європейській літературі жанр формується у XIX ст., передусім в «Аналітичних етюдах» О. де Бальзака, у доробку прозаїків російської натуральної школи. Поширюються його морально-описовий, стилізовано-народний, психологічний, ліричний, пригодницький, фантастичний різновиди тощо. Перші О. в давній українській літературі стосуються періоду києворуської доби, деякі з них збереглися у складі «Пролога», літописів (про убивство Бориса і Гліба, про князя Ігоря у 1147, Андрія Боголюбського у 1175 тощо). Апробував цей жанр Кирило Турівський. Барокове письменство, якому були відомі «Римські діяння», «Велике зерцало», зрідка зверталося до авантюрних О. («Петро Золоті Ключі»), здебільшого популяризувалися житійні історії, які використовували Петро Могила, Іоаникій Галятовський, автор «Четьїв-Міней» Дмитро Туптало Ростовський. У новій українській літературі поширення жанру пов'язане з творчістю Г. Квітки-Основ'яненка. Він розвивав анекдотичний («Салдатський патрет», «Пархімове снідання», «Підбрехач»), фантастичний («Мертвецький Великдень», «От тобі і скарб»), притчевий («Перекотиполе»), новелістичний («Малоросійська биль») різновиди О. Марко Вовчок збагатила жанр соціально-проблемними О. долі («Козачка», «Одарка», «Горпина», «Ледащиця», «Два сини» тощо) та баладними («Чари», «Максим Гримач», «Данило Гурч»), ввела постать наратора фемінного світосприйняття, висвітлювала передусім трагічну долю жінки-кріпачки. П. Куліш виявив схильність до інтертекстуальних варіацій, що засвідчили його ідилія — «демонстративно аристократична "Орися"» (Ю. Шерех), написана за матеріалом шостої, частково сьомої пісень «Одіссеї» Гомера, аналогічне за пафосом романтизоване «Дівоче серце», романтично-баладні («Гордовита пара»), дидактичні («Про злодія в селі Гаківниці», «Потомки українського гайдамацтва»), історичні («Мартин Гак») твори. За спостереженням Д. Чижевського, письменник розбудовував свої «народні оповідання» на складних психологічних проблемах, замінював гармонійні типи романтичною «розірваністю», внутрішнім трагізмом. Привертали увагу романтичні, стильово завершені оповідні наративи Ю. Федьковича, в яких, за твердженням Лесі Українки, тогочасна Буковина, незважаючи на «печальні сюжети», поставала «завжди певною мірою у святковому вигляді», де розкрито особливості морально-етичної системи поглядів гуцула, а також аналізувалося нелегке життя жовніра. Таку різноманітність зображально-виражальних ознак О. доповнили етнографічно-побутові (Ганна Барвінок, Олена Пчілка), реалістичні елементи (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, О. Кониський), які набули довершеного вигляду в доробку І. Франка. О. виявилося найпопулярнішим жанровим утворенням на межі XIX—XX ст., що засвідчує, зокрема, упорядкована Є. Нахліком антологія «Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.» (1989), в якій простежено еволюцію О. від реалістичного дискурсу до ліричного, до появи етюдів, ескізів, нарисів, образків, поезій у прозі тощо. Кожен прозаїк XX ст. вносив до О. характерні ознаки свого ідіолекту, неповторними є твори Ольги Кобилянської, А. Тесленка, М. Хвильового, В. Підмогильного, Г. Косинки, Емми Андієвської, Гр. Тютюнника, Галини Пагутяк, В. Медведя, В. Портяка та ін.

Оповíдач — літературний суб'єкт, наратор, вигаданий автором, від імені якого у прозовому творі розповідається про певні події, формується естетичний, ідеологічний, психологічний погляд на зображуване. Від розповідача відрізняється представленням у тексті граматичною формою від першої особи. Традиційне розуміння О. як організатора тексту та посередника між ним і читачем полягає в усвідомленні певної дистанції між О. та реципієнтом, за якого оповіді, наприклад «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, був властивий непорушний спокій. О. наділяли властивостями всевідання. На цьому наголошував Ф. Шеллінг («Філософія мистецтва»), розглядаючи можливості епосу. У такій функції він вбачав відволікання читача від перейнятості долею персонажів, спрямовування його уваги на результат, а тому О. «не лише переважає слухачів своїм врівноваженим спогляданням, а й налаштовує своєю оповіддю на той лад, що немовби сприймається за "необхідність"». На гомерівський зразок («віщий дух минувшини, що безмежний, як світ, і якому знаний весь світ») вказував Т. Манн, наголошуючи, що позиція О. має бути іронічною, виповненою кардіоцентризмом, а не холодною розсудливістю, поставати як вираження погляду «з верховин свободи, спокою та об'єктивності, не потьмареного жодним моралізаторством». Проте дистанція між О. та реципієнтом витримувалася не завжди: вже в античному письменстві, зокрема в романах «Метаморфози» («Золотий віслюк») Апулея чи «Сатирикон» Петронія замість традиційного О. введені постаті наратора і нарататора. Ця тенденція увиразнилась у письменстві XIX ст. з притаманною йому суб'єктивізацією епіки, коли автор не лише дивився на світ очима персонажа («Пармська оселя» Стенда-

ля), а й передоручав йому свій кут зору, свою роль, як у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя чи в оповіданнях Марка Вовчка, де використаний прийом оповідного Я Письменниця вводила у кожен твір індивідуалізованого наратора, використовувала різні оповідні інстанції В одному випадку О збігався з постаттю персонажа («Сестра», «Викуп», «Інститутка»), в іншому — зі спостерігачем («Козачка», «Павло Чорнокрил», «Три долі»), відтворюючи переважно фемінну позицію Нині уявлення про О зазнають докорінного перегляду з позицій постмодернізму та наратології

Оповідка — жанр, менший за обсягом, ніж оповідання Іноді вживається у значенні новели, наприклад у перекладі «Декамерона» Дж Боккаччо, здійсненому М Лукашем Італійський прозаїк використовував досвід італійського письменства XIII—XIV ст, коли з'являлися збірки на зразок «Новеліно, або Сто давніх оповідок» О ближча до італійської фацеції, німецького прозового шванка, англійського фаблью, польського фіглика Вона, втілюючи різновид мандрівних сюжетів, поширювалася також в українській бароковій літературі, у фольклорі, була, як довів М Сиваченко («Студії над гуморесками Степана Руданського», 1977), джерелом співомовок С Руданського

Оповідки рабів — прозовий жанр, у творах якого описані біографії рабів, утікачів до Північної Америки чи Канади У цьому жанрі творили переважно афро-американські письменники Г Бібб (1837), В В. Браун (1847), Дж Пенінгтон (1849), Г Джекобз (1861) Популярною була «Розповідь про життя Фредеріка Дугласа» (1845) Ф Дугласа Сюжет О р розгортався у межах опозиції «рабство — свобода» з використанням традицій фольклорного наративу, прийомів пікарески Жанр позначився на прозі Негрського відродження

Оповідне́ Я *(нім erzahlendes Ich)* — оповідач від першої особи у гомодієгетичному наративі, протиставний Я-персонажу, стосується як оповідного Я, так і Я, що переживає зображувану подію Прикладом такого прийому є повість «Мій третій і останній шлюб» Галини Тарасюк

Оповідні інста́нції *(лат instantia безпосередня близькість)* — послідовні ланки наративного літературного тексту, дискурсу, різних категорій автора й читача Сучасні дослідники не мають спільної думки щодо їх кількості, налічують до восьми О і становлять складники комунікативного поля, передають від автора до реципієнта художню інформацію На кожному оповідному рівні мусить бути бінарна пара адресанта й адресата імпліцитних автора й читача (перший та другий рівень), якщо вони й не зафіксовані безпосередньо у тексті, але передбачені, інтенційного автора (образ читача) та інтенційного читача (образ автора) Твір потрібно залучати до вірогідного процесу спілкування, на чому наполягає В Шміт Одні дослідники (Ж Женнет) звертають увагу лише на першу інстанцію, інші, як-от С Четман, охоплюють в аналізі усі чотири рівні На відміну від них структуралісти вважають, що О і основну функцію виконують всередині тексту, до них належать наратор і наратор Ця комунікативна пара зумовила появу ще двох підрівнів із наратором, представленим особовою граматичною формою, образом анонімної першої особи чи персонажа-оповідача, пов'язана поява фіктивного, або експліцитного, автора, що сприймається як фігура в тексті, й фіктивного читача Він також може бути наділений роллю персонажа-слухача, до якого здебільшого звертаються «любий читачу» Ж Женнет, М Баль запроваджують принцип фокалізації, тобто вербалізації зорової перспективи, та фокалізатора — її адресанта й імпліцитного читача М Баль ототожнює рівень фокалізації з оповіданням, розташовує фокалізатора між оповідачем та актором, власне літературним персонажем У романі виникає багато різних комунікативних ситуацій. Персонаж може брати на себе роль оповідача, а його аудиторія — перетворюватися на наратора Отже, будь-яка О і видається відносною величиною в кожному конкретному художньому тексті, тяжіє до взаємоєднання, взаємопереходів, і лише в теоретичних моделях може бути умовно сталою

Оповідні рівні — теоретичні моделі наратології, які відтворюють схематизоване уявлення про процес художньої комунікації, на відміну від структуралізму, що розглядає твір як складне, багаторівневе, внутрішньо впорядковане утворення Передусім ідеться про оповідні інстанції у специфічній для кожного рівня формі, де кожна пара адресанта й адресата прокладає комунікативний зв'язок між різними О р опосередковано, через твір Таких рівнів у ньому може бути кілька, як, наприклад, оповідання в оповіданні, ліричний відступ, прийом обрамлення тощо Так, Шехерезада, виконуючи роль експліцитного автора, поступається оповідачам інших історій, які можуть передавати такі обов'язки іншим персонажам В Шмід («Теорія тексту», 1973), переосмислюючи концепції М Бахтіна, В Бута, Ф-К Штанцеля, Л Долежела, запропонував «модель вертикального зрізу оповідної структури», окреслюючи позатекстовий (реальний автор і читач), внутрішньотекстовий абстрактний (імпліцитний автор і читач), внутрішньотекстовий фіктивний (експліцитний автор і читач) рівні та рівень світу в тексті, коли виникають різні комунікативні ситуації Дослідник вказував і на цитований світ, який практикували романні автори Французькі наратологи обґрунтовують традиційно структуралістські поняття («розповідний текст», «оповідання», «історія», «інтерпретація») у річищі взаємодії О р та інстанцій

О́повідь *(нім Erzahlung, англ, франц narration, рос повествование)* — об'єктивізований опис подій та вчинків персонажів, що ведеться від першої особи На відміну від розповіді, в якій використовується граматична форма третьої особи, О безпосередніше, витворює враження панібратського ставлення автора до читача О у літературному творі здійснює оповідач, або наратор, який у класичній епіці немовби грає представника народу, неспроможного висловлюватися «по-книжному», використовує розмовну мову, як Рудий Панько у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М Гоголя чи баба Параска та баба Палажка з оповідань І Нечуя-Левицького О може бути фільмовою, виникнути на підставі переказу певної кінострічки, що часто застосовується у рекламі Іноді трапляється макабрична О, коли йдеться про нестримний афект, викликаний смертю, мордуванням, стражданням, інфернальними переживаннями, як у «Несамовитих оповідях» польського письменника С Грабинського. О. вживається у значенні розгор-

нутого зображення події, що вже сталася, мала певну тривалість У ширшому значенні О називають описи метафізичного явища, побутового оточення, портретів та душевного стану персонажів Інколи в оповідну структуру вводять елементи авторських розміркувань, діалогів, монологів Обсяг О неусталений, його зразками є лаконічні оповідання, гуморески, повісті, панорамні романи, епопеї О в наратології називає текст епічного літературного твору, за винятком прямої мови, специфіка якого залежить від того, як викладені події, характеристики, факти, що описуються або оцінюють, якому наратору (нарататору) належить оцінка чи які зв'язки формуються між автором і реципієнтом на підставі «події оповіді» О містить сукупність композиційних прийомів мовлення, що творять особливий світ, зокрема в автобіографічних, мемуарних, епістолярних жанрах, є посередником між автором і читачем, відрізняється від сюжету, тобто від розгортання оповідуваної події Суб'єктами О вважаються конкретний автор-оповідач, який своєю присутністю організовує весь текст, та наратор, тобто «прихований автор», часто не виявлений, не названий, розчинений у тексті Вони обидва в різний спосіб повідомляють реципієнту чи нарататору про зображувані події та вчинки персонажів, подають їхні портретні характеристики, розкривають мотиви поведінки тощо, але самі не беруть участі в дії, не перетворюються на об'єкт зображення Водночас конкретний оповідач перебуває на межі іншої дійсності та довкілля Т Манн («Обранець», 1951) вбачав у ньому «невагомий, безтілесний та всевідний дух оповіді» з відсутнім розподілом між *тут* і *там* Отже, запроваджується поняття образу оповідача (Б Ейхенбаум, В Виноградов, М Бахтін та ін), в якому Г Гуковський («Реалізм Гоголя», 1959) виокремлює «певну образну ідею, принцип та вигляд носія мовлення, власне неминучий кут зору на висловлюване, кут зору психологічний, ідеологічний, просто географічний, тому що неможливо описувати нізвідкіль поза описувачем» Натомість наратор вводиться у середину тексту, що спричинює тлумачення всіх моментів змальовуваних подій як фактів вигаданої, іншої дійсності Тип О визначає особливості індивідуального стилю письменника Інколи цей термін вказує також на різновиди висловлювання з панівною інформативною функцією

Опоне́нт *(нім opponent, від лат opponens, opponentis той, хто протистоїть, заперечує)* — особа, яка бере участь у дискусії із запереченням чи спростуванням думки певного автора, присутність О обов'язкова під час захисту дисертації У наратології О стосується актанта, лиходія чи псевдогероя (В Пропп), Марса (Е Суріо), передбачає спротив суб'єкту дії

Опоне́нтне ко́ло — коло значущих інших, полеміка з якими регулює творчу діяльність письменника, формує уявлення критики про літературний процес, дає змогу літературознавцям уточнювати питання специфіки письменства, особливо за наявності кількох різних поглядів

Опо́рний при́голосний звук — приголосний, вжитий перед наголошеним голосним у римі, важливий для її фоніки та семантики Застосування цього принципу в окситонній римі усуває її статус бідної

І, здається, на світі я чесно живу,
Від базарного клопоту душу зберіг,
То чому ж я постійно шукаю траву,
Що так важко росте на узбіччях доріг?
(Л Талалай)

Опосередко́ване знання́ — див **Опосередкува́ння.**

Опосередко́вані умови́сновки, або **Опосере́днені умови́сновки,** — умовисновки, що виводяться не прямо після певного твердження, а за допомогою проміжних ланок, посередніх ступенів, суджень-зв'язок, складаються із двох або більше засновків

Опосередкува́ння — пізнання певних аспектів предмета, явища думки у їх зв'язку з іншими предметами, явищами, думками, який можна перевірити на практиці Деякі випадки не підлягають верифікації, тому застосовується прийом О , коли, наприклад, вивчають творчість певного письменника минулого, засвідчену його збереженими творами та ін історичними документами, не маючи змоги безпосередньо ознайомитися з нею під час її формування

ОПОЯ́З *(рос Общество по изучению языка)* — група російських вчених, представників формальної школи (Б Ейхенбаум, Ю Тинянов, С Бернштейн, О Брік, Є Поливанов, Л Якубинський, а також Б Томашевський, В Жирмунський, В Виноградов, Б Ярхо, Р Кім та ін) Заперечуючи досвід академізму, а також імпресіонізму, критики, представники нового інтелектуального руху переорієнтовувалися на лінгвістику, надавали пріоритету висвітленню форми, наголошували на ідеї мистецтва як прийому, коли твір розглядався як сума прийомів, а змісту належала роль мотивування Вони вбачали у літературі іманентне явище, розглядали історію письменства як еволюцію стилів, зорієнтовану на постійне оновлення форм, що неминуче старіли Йшлося про деідеологізацію заполітизованого мистецтва, яке втрачало свою сутність Їхні погляди частково збігалися з розумінням історії мистецтва без імен (Г Вельфлін), але виявилися антитетичними школі експериментальної фонетики (З Зіверс та ін) Висвітлювалися іманентні закони самоцінного поетичного слова, обстоювані тогочасними символістами, акмеїстами, футуристами, обстоювалися теоретичні пошуки аналітичної свідомості початку XX ст Розроблення методики формального вивчення художньої літератури було започатковане працями А Бєлого («Символізм», 1910), В Брюсова, Вяч Іванова, М Гумільова Важливим кроком у формуванні товариства вважається брошура Б Шкловського «Воскресіння слова» (1914), що започаткувала розвиток формальної школи У студії вченого наголошувалося на закам'янінні слова у традиційному слововживанні, що потребувало нагального воскресіння, одивнення з усуненням традиційного автоматизму Така настанова збігалася з практикою «самовитого слова» футуристів Засади формальної поетики обґрунтовували В Шкловський, Є Поливанов, О Брік, Л Якубинський та ін у працях «Збірник з теорії поетичної мови» у двох випусках (1916—17), «Поетика» (1919), переглядаючи теорію О Потебні, О Веселовського, І Бодуена де Куртене У 1919 відбулася реорганізація формальної школи, що ознаменувала другий етап її розвитку, коли до неї приєдналися Б Ейхенбаум, Ю Тинянов, а також представники Московського лінгвістичного гуртка Р Якобсон, Г Винокур, П Богатирьов, наукова діяльність яких відображена у «Збір-

нику з теорії поетичної мови» (4—6 випуски, 1921—23) Проте з 1922 була започаткована фахова полеміка між Б Ейхенбаумом та В Жирмунським («Книжный угол», 1922, № 8), Г Винокур у 1924 переглядав мовну практику, власне заум футуристів Третій етап еволюції формалістів (1925—30) позначений кризами, їх плідна теоретична діяльність зазнавала тенденційної критики з боку радянської влади, що обірвала їх діяльність у пору аналітичної зрілості Набутки опоязівців були поглиблені представниками Празького лінгвістичного гуртка, передували структуралізму

Опри́шківська пі́сня — тематичний цикл пісень, пов'язаний з опришківським рухом (XVIII—XIX ст), що відтворював сюжетно-образні особливості, притаманні карпатському краю глибокий ліризм і драматизм, ясність стилю, коломийковий розмір Її зразками є епічна пісня-хроніка, балада Поширеними були сюжети про Олексу Довбуша, а також інших опришків (списаків) — Марусяка, Пинтю, Івана Рахівського, Проця Туманюка, Головача, Миколу Шугая та ін О п вперше зафіксована у записі В Залеського (1833) про опришка Пилипка Згодом у «Русалці Дністровій» (1837) була надрукована пісня «Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький» Я Головацький у чотиритомному зібранні «Народні пісні Галицької та Угорської Русі» (1878) подав такі твори під рубрикою «гайдамацькі», що засвідчувало понятійну недиференційованість того часу Опришки в народній уяві, на відміну від польських чи російських, зазвичай упереджених інтерпретацій (К Вуйцицький, А Бельовський, В Кельсієв та ін), поставали лицарями, сильними, гордими легінями, невразливими для підступної кулі, здатними захищати скривджених, витримувати будь-які випробування задля великої правди

Та ще ніхто ня не бив і не буде бити,
Поки буду бирувати топірець носити
Через тоту рекрутчину через тоті ляшки
Покину я вітця, неньку піду у опришки
Не боюся отамана — що ми той катюга,
Уже бучок зеленіє — я йому не слуга

О п збирали І Вагилевич, Я Головацький, В Гнатюк, І Франко, Ф Колесса, М Устиянович, Ю Турчинський, Наталя Кобринська та ін , їх мотиви відображені у творчості Ю Федьковича, Г Хоткевича, Б -І Антонича, В Гжицького, В Герасим'юка та ін

Ора́тор (*лат orator промовець, від oro кажу*) — особа, яка виголошує промову або викладає думку відповідно до вимог риторики, той, хто володіє мистецтвом публічного виступу О може були викладач, лектор, літературний критик та ін Іоаникій Галятовський називав О казнодієм, В Домбровський запропонував кілька термінів «промовець», «вітія», «бесідник» О особливо поважали у Давній Греції та в Давньому Римі, зокрема відомим був представник аттикізму Лісій чи азіанізму — Горгій з Леонтіної, а також Ісократ, Демосфен, Гортензій, Цицерон та ін

Орато́рія (*італ oratorio, від лат oratorium місце молитви*) — монументальний концертний твір для солістів, хору й симфонічного оркестру, написаний за певним мотивом Заснований за доби бароко в Італії у XVII ст майже одночасно з кантатою та оперою Спочатку О мала релігійні (не літургійні) ознаки, виконувалася під час великого посту, коли не можна було ставити оперу Пізніше О застосовувалися до літургійних текстів (мес, псалмів, секвецій), інколи до світських, зокрема до «Фауста» Й -В Гете О відрізняється від кантати більшим обсягом, від опери — перевагою наративу над драматичним дійством, відсутністю художнього оформлення О за мотивами Старого Завіту і міфів створював Г -Ф Гендель «Самсон», «Месія», «Юда Маккавей», «Геракл» тощо До цих джерел звертався І Стравінський, який написав О «Цар Едип» Л Новиченко співвідносив поему «Золотий гомін» П Тичини з ораторією

Ора́торське мисте́цтво (*нім Eloquenz, Redekunst, англ oratory, франц art oratoire, eloquence, польс oratorstwo, рос красноречие, ораторское искусство*), або **Красномо́вство**, — жанр усної творчості, започаткований на етапі формування міської культури, коли відбувався перехід від усної фольклорної традиції до прозового письма Відомий у літературах Близького Сходу («Повість про Ахікару»), Китаю («Промови царств», «Книга про царства, що змагаються») Найповніше розвинувся у Давній Греції (V—IV ст до н е) та Римі (І ст до н е) завдяки Сократу, Фемістоклу, Періклу, Алківіаду, Демосфену Вони дотримувалися принципу, сформульованого Арістотелем, за яким риторика є вмінням «віднаходити можливі способи переконання щодо кожного даного предмета» Наприкінці V ст до н е формується теорія мовлення, яке вже записується та стилістично опрацьовується Горгій приділяв увагу стилістичним фігурам, Ісократ — побудові періоду текстів, призначених для читання Художні засоби, використовувані риторами, стають різноманітнішими у практиці Демосфена, Гіперіда, Лікурга (друга половина IV ст до н е), які розвивали можливості аттикізму, схильного до точності висловлення За доби еллінізму поширився антитетичний йому азіанізм Спроби поновити аттикізм зумовили поєднання двох стильових тенденцій давньогрецького О м У період другої софістики (Діон Хрізостом, Елій Арістід, Лібаній) були закладені основи майстерного виголошення усного слова Це мистецтво передбачало знання визначальних положень риторики, а також особисті якості оратора, його бездоганне володіння мовою, досконалу артикуляцію, уміння швидко орієнтуватись у настроях аудиторії, схильність до композиційної та стильової гнучкості, нетривіальності мислення Таке красномовство стало поширеною формою мовлення у храмах та судах, у державних установах та побуті при розв'язанні практичних проблем О м спонукало до розроблення тропів та стилістичних фігур, появи роману, зокрема популярної в античному світі пригодницької, філософської та історичної прози, позначилося на ораторсько-повчальній прозі християнства Досвід еллінів використовували й римські ритори, долаючи переконання прихильників лише римського красномовства на зразок промов Катона Старшого У ІІІ ст до н е сенатори почали записувати свої промови Розквіт О м припав на період громадянських воєн напередодні падіння республіки (II—I ст до н е), виражений у творчості Цицерона, який сформулював визначальні засади риторики у працях «Про оратора», «Оратор» та ін За доби імперії О м поступово занепадало, хоч спроби його відродження характерні для практики Фронтона, Апулея Антична риторика розробила сис-

тему красномовства для того, щоб переконувати, тішити, бентежити аудиторію Було виокремлено чотири елементи ораторства (знаходження, розташування, словесний вираз, запам'ятовування), чотири частини мовлення (вступ, виклад, доведення, висновок), три компоненти стилю (відбір, сполучення слів і фігур) тощо Набутком О м, зокрема настановами Цицерона, послугувалися Дж Боккаччо, П Бембо, Н Макіавеллі та ін Розвинулось О м в абсолютистській Франції завдяки зусиллям класицистів Г дю Вера, Ф де Саля, які вимагали дотримання у промовах строгості стилю, «точності» метафор, правдивого відтворення почуттів Їх наступники Ж де Боссюе, Л Бурдалу, Ф де Салньяк Фенелон, Е Флешьє Ж Б Массійон та ін переосмислили цей канон, що вплинув на промови політиків та юристів О Патрю, А Леметра, П Пеллісона В Англії О м було утилітаризоване й політизоване, що продемонстрували англіканець Дж Тейлор, пуританин Р Баскер Невичерпні можливості О м використовували правники А Бер'є, А Крем'є, Ж Фавр, В Спасович та Л Коні О м було шанованим до XIX ст, доки в культурі першорядного значення надавалося загальному порівняно з особливим Цю тезу під сумнів поставили романтики, які вбачали у риториці мимовільне чи свідоме спотворення ідеї мистецтва

Ора́торський вірш *(лат orator промовець і versus повтор, поворот)* — різновид інтонаційно-декламаційного вірша, розрахований на декламування, йому властиві пафос, надмір риторичних фігур, вольові імперативи, вигуки, звертання Синтаксичне членування у ньому збігається з метричним, довгі періоди контрастують із короткими реченнями Один верс (чи півверса) відмежований від іншого паузою зрідка застосовуються перенесення О в близький до наспівного вірша, хоч і не має такої чіткої симетрії, бо ґрунтується на логічній композиції, а не на звуковій єдності Його розглядають у межах говірного вірша, а також у контексті громадянської лірики

Товариство, яке мені діло,
чи я перший поет, чи останній?
Надівайте корони і йдіть,
отверзайте уста [ ] (П Тичина)

Ора́торський ме́тод деклама́ції *(лат orator промовець, methodos спосіб пізнання, declamatio вправа у красномовстві)* — урочисте, піднесене виголошування певної думки перед аудиторією, що відрізняється від звичайного промовляння більшою силою голосу, різноманітністю інтонації, повільнішим темпом, потребою промовця переконувати Термін запропонований М Баженовим

Ора́торсько-повча́льна про́за — жанр літератури, у творах якого використаний досвід античного ораторського мистецтва та давньоєврейських проповідей, започаткованих Мойсеєм Цю традицію розвинули біблійні пророки Старозавітна риторика набула «книжного вигляду» завдяки Соломону Прозу із посланнями розмежовують на власне повчальну, яка популяризувала моральні засади християнського віровчення, тлумачила Св Письмо, впливаючи на розум людини, та урочисті слова, тобто казання, славлення Бога, Богородиці, апостолів, святих, що апелювали до емоцій Ці дві тенденції вплинули на християнське релігійне красномовство, збагачене набутками античного, що поступилося світському ораторству доби Ренесансу Можливості жанру використовували у православ'ї (представники кападокійської школи, а також Іоанн Золотоустий, Єфрем Сирін, Іоанн Синайський, Теодор Студит та ін) та католицизмі (Амвросій, Ієронім Блаженний, Аврелій Августин) Цю традицію засвоїли і розвивали діячі гуситського руху (Я Гус), Реформації та селянської війни у Німеччині (1483—1546) — М Лютер, Т Мюнцер, італійський чернець-проповідник Дж Савонарола, письменники-протестанти Ж Кальвін, Т де Беза, Г Фарель, католицький оратор М де Лопіталь, польський єзуїт П Скарга та ін Цікавими видавалися виповнені каламбурами проповіді августинця Абрагама а Санкта Клара (XVII ст) О-п п була поширена й у Київській Русі (Феодосій Печерський, митрополит Іларіон, Клим Смолятич, Кирило Турівський та ін) як оригінальний жанр, що, поєднавшись із візантійською гомілетикою, набув нових якостей проповіді В Україні О-п п набула форми полемічної літератури, використовувалася та вдосконалювалася духовними ієрархами (Петро Могила, Сильвестр Косів, Лазар Баранович, Дмитро Туптало Ростовський та ін), що були вихованцями та викладачами Києво-Могилянської колегії (академії)

Організа́ція матеріа́лу *(франц organisation і лат materialis речовинний)* — етап творчої лабораторії письменника, осмислення ним власних спостережень, нотування думок та фактів, робота з чернетками й біловими варіантами майбутнього твору, структуруванням оригіналу тощо

Організа́ція оригіна́лу *(франц organization і original, від лат originalis первинний)* — авторська та редакторська робота з остаточним текстом майбутнього твору, під час якої рукопису надають вигляду редакційного оригіналу Його необхідно рецензувати, здійснити редакторське й коректорське вичитування, виконати комп'ютерну розмітку і комплектування

Організ́м *(лат organismus істота, тіло)* — біологічна особина, цілісна жива істота, здатна розвиватися, оптимально підтримувати взаємодію з довкіллям У переносному значенні поняття вживається, коли йдеться про систему, подібну до біологічної, зокрема інколи О називають художній твір, явище літератури Іноді цей термін застосовують при побудові складних філософських систем, наприклад теорії циклічного розвитку, що обґрунтовує «народження», «розвиток» і «смерть» культур Її обстоював О Шпенглер у праці «Присмерк Європи»

Організо́ваний репорта́ж *(франц organisation і reportage, від англ report повідомляти)* — різновид репортажу, де визначальну роль виконує автор, власне журналіст, завдання якого полягає у самостійному пошуку події Етапами його роботи є підбір об'єкта й учасників публікації чи радіо-, телепередачі, визначення основної теми, засобів та прийомів творчого освоєння матеріалу, після чого складається сценарій (схема майбутнього репортажу), визначаються форми та засоби поєднання епізодів, місце автора Одним із різновидів О р вважається екскурсія Див **Пробле́мний репорта́ж**

Органі́чна кри́тика *(лат organismus істота, тіло і грец kritike здатність розрізняти)* — концепція літературно-критичного тлумачення художнього твору, запроваджена А Григор'євим Її основою є фі-

лософія мистецтва і натурфілософія Ф -В -Й Шеллінга, який вважав, що мистецтво є універсальним органом самосвідомості світу, реалізується поза волею автора як вільний вияв органічної життєвої енергії Відзначену філософом органічну автономність життя у мистецтві А Григор'єв поширював і на критику, ототожнюючи її з мистецтвом та життям, надавав перевагу механічному, каузальному принципу, про що йшлося у його статтях «Про правду і щирість у мистецтві» (1856), «Критичний погляд на основи, значення і прийоми сучасної критики мистецтва» (1858), «Кілька слів про закони та терміни органічної критики» (1859), «Парадокси органічної критики (Листи до Ф Достоєвського)» (1864) Оперуючи нейтральними позаестетичними поняттями на зразок «правда», «щирість», «нове слово у літературі» тощо, він водночас заміняв одні терміни іншими (вплив — віянням, світогляд — світоспогляданням, історичний погляд — історичним чуттям), засвідчуючи свій відхід від гегельянства, що залишало поза увагою особистісну природу сприйняття художніх творів Особливо це стосується обстоюваного А Григор'євим терміна «історичне чуття», який використовували О Тьєрі, Ф Савіньї, Т Карлейль, Р У Емерсон О к формувалася як альтернатива між двома крайнощами у тогочасній критиці — історичною (М Чернишевський, М Добролюбов, Д Писарев) та естетичною (П Анненков, В Боткін), не спростовуючи жодної з них, уникаючи надмірного теоретизування, намагаючись поєднати їх під час аналізу конкретного літературного явища, передусім доробку О Пушкіна, О Островського, І Тургенєва, Ф Достоєвського, а також Т Шевченка, якого А Григор'єв назвав першим великим поетом слов'янських літератур, Марка Вовчка, П Куліша, О Афанасьєва-Чужбинського У своїх статтях та рецензіях він наголошував на потребі письменства якомога глибше занурюватися у стихію народного життя, відтворювати його в органічній цілісності через злиття думок і почуттів автора, здатного зобразити «барви і запах доби» Народницький дискурс, розгорнутий у просторі «ґрунтянства» («почвеничества»), унеможливлював уявлення про іманентну сутність мистецтва Хоча А Григор'єв запропонував цілісну концепцію критики, він не мав послідовників, за винятком М Страхова, його ідеї позначилися на студіях В Соловйова, К Леонтьєва, В Розанова та ін

О́ргія *(грец orgia таємний обряд)* — таємне богослужіння, культовий обряд плідності, що проводився на честь Астарти, Кібели, Діоніса та ін давніх богів уночі в горах, гаях, біля водоймищ, супроводжувався музикою, танцями Здавен у багатьох народів існував культ, пов'язаний із віруванням про вплив статевих зносин на природні явища Весняні та літні обряди втілювали єднання бога Неба із Матір'ю-Землею, тому люди намагалися уподібнитися до них Ритуали плідності поширювалися, зокрема, в Купальську ніч, під час весільної перезви, супроводжувалися сороміцькими піснями, виконуваними поряд із ліричними До давніх форм флірту належать змагання двох громад парубків, чоловіків, а також молодиць У постмодернізмі поняття «О », обґрунтоване Ж Бордіяром («Прозорість зла», 1990), використовується для характеристики сучасного вибухоподібного суспільства, яке прагне усунути заборони у політиці, сексі, виробництві, руйнації, несвідомому, мистецтві, критиці, антикритиці, знаках, ідеологіях, задоволеннях, обмеження в житті жінок, дітей тощо «Нині повна свобода, жереб кинуто, і ми всі постали перед фатальним питанням ЩО РОБИТИ ПІСЛЯ ОРГІЇ?» Питання залишається без відповіді, вважається даремним протистоянням глобальному відчуженню, яке слід *прийняти*, визнати факт власної *інакшості*

О́рден курту́азних маньєри́стів — група московських письменників (В Степанцов, А Добринін, Д Биков, К Григор'єв, О Бардодим, В Пеленягре), заснована в день зимового сонцестояння (22 грудня 1988), сакральність якого вплинула на їхню творчість Ностальгія за класикою, втрата шляхетної літератури спонукали їх до заглиблення в інтертекстуальні глибини маньєризму, повернення до творчого обігу вишуканих ритмічних структур, мовних аристократичних формул, використання стансів, тріолетів, сонетів, рондо, послань, надуживання латинізмами чи галліцизмами Протиставляючи фантазійні одивнення банальному довкіллю, вони вдаються до яскравого дотепу, парадоксів, іронії, гротеску, використовують бурлеск, іноді надуживають центоном, аби поєднати хронотопи межі XX—XXI ст та XVII—XVIII ст, адже сучасний персонаж, діючи у стилі «Історії кавалера де Гріє і Манон Леско» А Прево, постає фігурою дивною, неадекватною, провокує сміх Інколи представники О к м навмисне вкладають метафору у низький стиль, виявляють свій естетичний прагматизм, проте у їх творах (містифіковані вірші В Пеленягре чи В Степанцова у збірнику «Червона книга маркізи», 1995) відсутні спіритуалізм і граничний індивідуалізм, хоч вони його проголошували у своєму «Маніфесті» («Хроніки ордену», *1995*) Їхній доробок можна розглядати у річищі постмодернізму

«Орзігу́ль», або **«Арзігу́ль»,** — узбецький героїко-романтичний дастан XVII ст, що висвітлює життя і творчість сміливої войовниці, вірної в коханні дівчини Орзігуль (Арзігуль), а також її коханого Сувона, які переживають важкі випробування, аби довести своє право на особисте щастя У дастані засуджується поведінка Кара-хана, який прагне одружитися зі своєю дочкою У творі ідеалізовано Султан-хана, вміщено багато етнографічних деталей

Оригіна́л *(франц original, від лат originalis первісний, з origo походження)* — первинний, самобутній художній, літературознавчий твір, hapax legomenon, а також передрукований, вичитаний, уточнений, підготовлений до відтворення поліграфічними засобами текст, що є основою видання, вважається документом, змісту якого слід неухильно дотримуватися, а зміни можна вносити лише з дозволу автора або редактора Передруковують О на аркушах стандартного формату (203×288 мм) з одного боку Його оформлення передбачає вміщення на кожній сторінці сталої кількості знаків для зручності визначення обсягу майбутнього набору, окреслення абзаців та нумерацію сторінок (пагінація) На звороті сторінок з ілюстративним матеріалом, якщо він надрукований окремо, вводиться відредагований текст Поняття «О » використовується також на означення тексту, з якого зроблено переклад, призначений для якнайточнішого відтворення першоджерела

Оригіна́льність *(франц original, від лат originalis первісний)* — самобутність творчості певного письменника, зорієнтованої на hapax legomenon, що

характеризується глибиною артистичного мислення, свіжістю образної системи, новаторськими відкриттями в літературі Див **Ідіости́ль.**

Орієнталі́зм (*лат orientalis східний*) — зорієнтованість європейської культури на східні традиції Передусім ідеться про запозичену лексику, зокрема в українській мові — *гарбуз, гарба, кавун, сагайдак, кіш* тощо, також специфічні явища природи, культури, письменства Азії та Північної Африки, що загалом сприймаються за екзотизми, передають місцевий колорит, переносяться на звичаї та мистецтва їх народів У такому аспекті європейці трактували східну літературу вже за доби романтизму «Кубла Хан, або Видіння уві сні» (1798) Дж Колріджа, «Талаб-руйнівник» (1800) С Саутi, «Прокляття Кехаби» (1810) Дж Г Байрона, «Фаріс», «Кримські сонети» А Міцкевича тощо Новий етап розвитку О був зумовлений тенденціями неоромантизму, спричинив появу історичного, пригодницького, колоніального, почасти детективного роману, роману подорожей Проблемою протистояння Європи та Азії цікавився Дж Р Кіплінг («Балада про Захід і Схід» та ін) У XX ст з'явилися твори, що мали мотиви О лірика М Гумільова, «Прочанство в країну Сходу», «Сіттхартха» Г Гессе, «Сутра соняшника» американського бітника А Гінзберга, книга есе «Виворіт і лицевий бік» А Камю, вортецизм Е Паунда та ін Окремим аспектом О є освоєння європейськими письменниками жанрових форм східної літератури — від ґазелі до танка Українська усна та писемна творчість багата на мотиви О, що зумовлено тривалими контактами з народами Сходу, засвідченими піснями, думами, легендами, переказами, києворуськими та козацькими літописами, в лексиці яких багато гебраїзмів, тюркізмів, іранізмів, арабізмів тощо Ці мотиви репрезентовані й у письменстві поезії Т Шевченка періоду заслання, співомовки С Руданського, повість «Захар Беркут», казка «Абу-Касимові капці» І Франка, збірка «Пальмова гілка» А Кримського, повісті «Під минаретами», «На камені» М Коцюбинського, цикл «Кримські спогади» Лесі Українки, романи «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мальви» Р Іваничука, «Роксолана» П Загребельного та ін Неординарним явищем була творчість В Ярошенка, який писав по-японськи, став класиком японської літератури

Орієнталі́стика (*нім Orientalistik, англ Oriental studien, франц etudes orientales, польс orientalistyka, рос востоковедение, ориенталистика, від лат orientalis східний*), або **Сходозна́вство,** — сукупність наук, що вивчають культуру народів Азії та Північної Африки З огляду на регіональні особливості виокремлюють єгиптологію, шумерологію, семітологію, кумраністику, урартологію, індологію, іраністику, арабістику, тюркологію, синологію та ін Формування цієї дисципліни започатковане з європейською експансією в країни Сходу Спочатку О мала прикладне спрямування, описовість і комплексність Хоч термін виник у XVIII ст, інтерес до культури та літератури східних народів формувався за античної доби, адже давньогрецьке письменство постало на межі європейської та азійсько-африканської культур, а за доби еллінізму в ньому розвинувся стиль азіанізму, поява якого зумовлена традицією Малої Азії На структурування свідомості європейця вплинули тексти Св Письма, що змінило характер мислення західної людини, викликало інтерес до її внутрішнього світу Хрестові походи, зв'язки з андалузькою поезією, ознайомлення з «Панчатантрою» стимулювали розвиток куртуазної лірики, рицарського роману, позначилися на «Декамероні» Дж Боккаччо, «Пентамероні» Дж Базіле, «Гептамероні» Маргарити Наваррської, які використали у творах прийом обрамлення, характерний для східної наративної традиції, зокрема для збірника «Тисяча і одна ніч» Італієць П делла Валле («Дружні листи», 1650) ознайомив краян з описами руїн Вавилона та Персеполя, з давньоперськими писемними пам'ятками Поступово сходознавство утверджувалось у філології і краєзнавстві Особливого піднесення європейська О зазнала в період філоорієнталізму, вплинувши на «Перські листи» (1721) Ш Л де Монтеск'є, «Фанатизм, або Пророк Магомет» (1740) Вольтера, «Західно-східний диван» Й -В Гете, в якому було вміщено 235 поезій, що поєднували літературні європейські та азійські традиції, тощо Наукове вивчення О почалося з перекладу Т Бенфеєм «Панчатантри» (1859), внаслідок якого була заснована міграційна теорія в порівняльній фольклористиці, почали розвиватися порівняльно-історичні методологічні принципи, які стали застосовувати не лише в лінгвістиці, а й у інших гуманітарних дисциплінах З появою інтересу до східної культури окреслився напрям вивчення релігійно-філософських учень Сходу, представлений доробками А Шопенгауера, Олени Блаватської, американських трансценденталістів, М Реріха, Л Толстого, Дж Д Селінджера, Ж П Сартра та ін В Україні одними з перших дослідників Корану (виданого як «Алькоран» у Чернігові в 1686) стали Іоаникій Галятовський та С Тодорський Наукові основи О були закладені на межі XVIII—XIX ст, зокрема у порівняльному мовознавстві, а також завдяки діяльності різних східних товариств У другій половині XIX ст та на початку XX ст науковці укладають відповідні словники, на високому фаховому рівні аналізують тексти давніх пам'яток писемності З 1873 скликають конгреси орієнталістів, до яких належали й українські дослідники М Петров («Могамед Походження ісламу», 1865), В Надлер («Культурне життя арабів у перші століття гіжри /622—1100/ та його прояви в поезії і мистецтві», 1869), І Франко («Стислий нарис староіндійського /санскритського/ письменства», «Сучасні досліди над Святим письмом») Особливо значний внесок в О зробив А Кримський своїми працями «Лекції з історії семітських мов» у двох випусках (1902—03), «Історія арабів, їх халіфат, їх наступна доля і історія арабської літератури» (1903), «Семітські мови й народи» у трьох частинах (1903—12), «Історія Персії, її літератури і дервішської теософії» (1903—15), «Мусульманство і його будучність» (1904), «Історія мусульманства» в трьох частинах (1904—19), двотомна «Історія Туреччини та її літератури» (1910—12), двотомна «Арабська література у нарисах і зразках» (1911—12), тритомна «Історія арабів і арабської літератури, світської і духовної» (1911—13), «Абан Лахикий, маніхействуючий поет Із історії арабської оповідної літератури індо-перського характеру VII—IX ст » (1913) та ін Поширюються переклади творів зі східних мов П Куліш, І Нечуй-Левицький та І Пулюй перекладають Біблію, І Франко — «Махабхарату» й «Суттаніпату», М Лозинський — «Тисячу і одну ніч», О Абранчук-Лисенецький здійснює повний переклад Корану, Леся Ук-

раїнка вдається до переспівів «Рігведи» та єгипетської поезії Розвиток української О активізується в першій половині XX ст, з'являються ґрунтовні дослідження М Калиновича («Природа і побут у давньоіндійській драмі», 1916, «Тексти пірамід», 1917, «Бгавабгуті Шрікандга», 1918, «Концентри індійського світогляду», 1928), А Кримського («Історія Туреччини», 1924, «Перський театр, звідки він узявсь і як розвивась», 1925, «Історія Туреччини та її письменства», 1927, «Тюрки, їхні мови та літератури» у трьох випусках, 1929), О Баранникова («Короткий начерк новоіндійських літератур», 1933, «Проблеми індійського епосу», 1945, «Художні засоби індійської поезії», 1947), А Ковалевського («Книга Ахмеда Ібн-Фадлана та його подорож на Волгу у 921—922 рр», 1956), Ю Кочубея («Арабська література Іраку», 1965) Важливою для становлення О стала монографія А Кримського «Історія нової арабської літератури XIX — початок XX ст», опублікована в 1971 Помітний внесок у сходознавство зробили перекладачі О Баранников («Сатут» Премчанда, 1926, «Ганготрі» Азіза уд Діна Ахмета, 1926), Г Хоткевич («Шакунтала» Калідаси, 1929), П Ріттер (антологія «Голоси стародавньої Індії», 1982) Були видані «Арабські прислів'я та приказки» (1981), упорядковані Тетяною Лебединською, яка написала низку досліджень («Схід у житті і творчості Лесі Українки», «Українські сюжети арабської преси» тощо), з чоловіком І Лебединським переклала романи «В нашому домі мужчина» (1966) Юсупа ас-Сібаї, «Життя — це мить» (1976) І Абд аль Куддуса, «Сестра Харуна ар-Рашида» (1969) та «Сини Харуна ар-Рашида» (1974) Дж Зейдана, «Дні мого життя» (1971) Тахи Гусейна Серед сходознавців-перекладачів відомі арабісти О Шугай, Б Чіп, синознавці та японознавці І Чирок, Г Турков, кореєзнавці О Жовтіс, О Кундзіч та ін Знаковими виданнями останніх років стали «Антологія японської класичної поезії» (2004), «Збірка старих і нових японських пісень» (2006) у перекладі І Бондаренка Концептуалізації О сприяла Всеукраїнська наукова асоціація сходознавців (1926—31), заборонена комуністичним режимом і поновлена в 1991 в очолюваному О Пріцаком Інституті сходознавства НАН України

Оркéстр *(грец orchēstra майданчик перед сценою в давньогрецькому театрі)* — колектив професійних музик, об'єднаних для виконання музичного твору, написаного для певного інструментального складу, також сукупність музичних інструментів О називають і місце перед сценою, де розташовуються музиканти

«Óрлик» — українське видавництво (1946—48) періоду існування МУРу, засноване Т Лапичаком При ньому виходив однойменний журнал культури та суспільного життя З'явилося всього 48 чисел

Орнáмент *(нім Ornament, від лат ornamentum прикраса)* — візерунок, мережка, що побудовані на ритмічному повторенні геометричних елементів, стилізованих зооморфних чи рослинних мотивів О бувають пласкими та рельєфними Їх використовують для оздоблення друкованого твору, акцентування на його ідейно-художніх особливостях Застосовують мальовані та набірні О Розмежовуючи зображальні та виражальні можливості літератури (мистецтва), В Кожинов уподібнював лірику до О, епос — до малярства, а драму — до графіки

Орнаментáльність прóзи *(нім Ornament, від лат ornamentum прикраса, і лат prosa oratio проста мова)* — стильова ознака києворуського письменства XII ст, в основу якої покладені мозаїчність, використання одних текстів для оздоблення інших, тематичні зміни, відхилення наративу від основної сюжетної лінії, використання згущеної символіки, нагромадження гіпербол, антитез, ускладнення синтаксису, тяжіння до мовної ритмізації та ін, які могли немовби перекривати перебіг думки Отже, урізноманітнювалася тропіка твору, орнаменту надавалася перевага над ідеєю, стилістика виконувала не допоміжну функцію, а була самодостатньою О п зумовлювала і зміну християнського ідеалу, якому був властивий аскетичний пафос, як-от у повісті про Ісакія Яскравим прикладом О п може бути уривок великодньої проповіді Кирила Турівського

Небеса освітилися скинули темні хмари як покривало, та світлим повітрям славу Господню возвіщають — мовлю не про видимі небеса, а про духовні, про апостолів, що [ ] пізнали Господа та всю тугу забули [ ], Святим духом овіяні, воскресення Христове ясно проповідують

Такі тенденції простежувалися у літописах, у «Слові о полку Ігоревім», в ораторсько-повчальній прозі Клима Смолятича, Серапіона та ін, у «Молінні Данила Заточеника», у Києво-Печерському патерику Д Чижевський, аналізуючи цей період, помітив співвідносність творів, перенасичених орнаментальністю, із розпадом Київської Русі в XII—XIII ст на низку князівств О п спостерігалася також в епічних творах українських письменників 20-х XX ст, зокрема Г Михайличенка, А Головка, Г Косинки, М Ялового, А Любченка, М Йогансена та ін, наявна і у творчості О Ремізова, Вяч Іванова, Б Пільняка Найповніше вона реалізована у ранній музичній, ритмізованій, перейнятій ліричним пафосом прозі М Хвильового, в якій фабула відігравала незначну роль, хаотична композиція була скріплена замальовками миттєвих настроїв, символічними деталями (новела «Арабески», 1927)

Оровéла — давня одноголоса мінорна, довільно ритмізована імпровізована пісня, в якій речитатив орнаментований мелодикою О, поширену в південних хліборобських районах Грузії, виконували чоловіки Виокремлюють такі її різновиди, як пісня плугатаря (гутнурі), молотника (кеврулі), віяльника хліба (санівебелі), пісня стодоли (калоурі) Пісню назвали за іменем язичницького бога чи хазяїна врожаю, до якого звертався виконавець Аналогічні за формою та внутрішньою будовою вірменські оровел, аровел, орол тощо Двоголосу О співають під час орання ниви, заспівувачеві, який веде воли, підспівують погоничі

Орóнім *(грец oros гора і onyma ім'я)* — назва гірської місцевості за її величиною, кольором, рослинністю (Чорні гори в Карпатах, Лиса гора в Києві), зоо-, антропонімами (Грицева гора, Савур-могила) Терміни-апелятиви називають елементи гірських масивів грива, гряда, магура, чолопок, щовб, макітра тощо У художній літературі О іноді набуває алегоричного та символічного значення Так, М Зеров, пишучи у сонеті «Pro domo» «Парнаських гір незахідне сузір'я», мав на увазі не відомі грецькі гори, а угрупо-

вання «неокласиків» та перспективу розвитку української поезії Іноді О вказує на ідеал якого прагне досягти митець «Мій недосяжний Монсальваж» (Юрій Клен)

Оротúп *(грец oros гора і typos відбиток)* — складально-друкарська машина, сконструйована швейцарськими винахідниками у 30-ті XX ст Її принцип дії був аналогічний роботі лінотипа, але замість матриць використовувались патриці, а замість відливного апарату — друкарський

Ортодóксія *(франц orthodoxe, від грец orthodoxos правовірний)* — неухильне дотримання певного канону, поглядів на мистецтво, тверда послідовність в аргументуванні власної рецептивної концепції, що є ознакою інертності мислення, неспроможності визнати нові художні віяння О притаманна пізньому народництву, яке на початку XX ст втрачало своє значення, починало уповільнювати розвиток української літератури Непримиренно до явищ модернізму ставився С Єфремов («У пошуках нової краси»), його позицію критикували представники нового покоління, передусім Леся Українка, яка сприйняла її як прояв «дикої бурсаччини»

Ортолóгія *(грец orthos прямий, правильний і logos слово, вчення)* — розділ науки про культуру мови, який вивчає доцільність вживання варіативних мовних засобів у діахронічному та синхронічному аспектах, усуває з комунікативного поля помилкові явища, віддаючи перевагу тим лінгвістичним одиницям, що стали нормою літературної мови, збагачують її семантичними відтінками, сприяють її стильовому розмаїттю О узгоджує використання нових структурних, часових, стилістичних варіативних засобів моделювання мовної ситуації з традиційною мовною практикою, пропонує оптимальний вибір словоформ, синтаксичних конструкцій, звукової організації мовлення Ці аспекти висвітлені у студіях С Головащука «Словник-довідник з правопису та слововживання» (1989), «Словник труднощів української мови» (1989)

Орфéй *(грец Orpheus)* — легендарний співець та поет із Фракії, син річкового бога, фракійського царя Еагра та музи Каліопи, який своїм співом на золотій арфі міг зачаровувати довкілля, вгамовувати бурі Брав участь у поході аргонавтів Коли померла його дружина Еврідіка, він пішов за нею у потойбіччя, однак порушив умову Аїда і Персефони не оглядатися на дружину, доки не повернеться на світ, а тому назавжди втратив її О вбили вакханки, бо, сумуючи за Еврідікою, він не схотів брати участі у їхніх оргіях Його голова й арфа допливли до острова Лесбос, що відтоді вважався батьківщиною лірики Християни вважали О миротворцем, появу якого передбачив пророк Ісайя Міф про поета привертав увагу давньогрецьких письменників Есхіла (втрачена трагедія «Бассариди»), Овідія («Метаморфози», книга X), Вергілія («Георгіки», книга IV), ренесансних (А Поліціано), барокових митців (Л де Гонгора-і-Арготе) та поетів Нового часу (Р-М Рільке, В Брюсова, Марини Цвєтаєвої та ін) Леся Українка звернулася до цієї постаті у поезії «Орфеєве чудо» Існують також пародії за цим міфом, наприклад опера-буф «Орфей у пеклі» Ж Оффенбаха У переносному значенні О — талановитий поет, співак

Орфíзм — див **Кубíзм**

Óрфіки *(грец. orphikoi, від імені поета і співця Орфея)* — давньогрецькі послідовники містичного віровчення, сформованого у VI ст до н е, нібито заснованого легендарним поетом Орфеєм О пов'язували з культом Діоніса, Деметри Вони використовували хліборобські ритуали, шукаючи душевного очищення О вважали тіло тюрмою душі, в якій зосереджене божественне начало Лише після смерті й багатьох перевтілень вона поверталася у свою природну стихію О, за свідченням Піндара та Платона, розвинули учення метемпсихозу (переселення душ), що пізніше доповнили піфагорійці, поглибили прихильники платонізму й неоплатонізму Особливо популярними були моделі світу, єдиного у своєму розмаїтті, різнобічного у своїй цілісності, основою якої був принцип космогонії На думку Дамаскіна, світотворення розпочалося з поєднання першоелементів води та землі (гюле), внаслідок якого з'явився вічно юний Хронос, що уособлював єдність протилежностей, маючи вигляд дракона з головою лева, людським обличчям, крильми Мусеєві приписується вислів, що усе походить з одного і неминуче повертається до нього Як зазначав Аполоній Родоський, Орфей «співав і розповідав, що колись небо земля й море були сполучені воєдино, але потім посварилися й розділилися» Ці мотиви стали джерелом орфічної поезії, наявні також у творчості Гесіода, Овідія та ін

Орфíчна поéзія *(грец orphikoi співці Орфея і poiēsis творчість)* — твори еллінської літератури, які приписували фракійському співцю, синові музи Каліопи легендарному Орфею та його послідовникам, орфікам В античності виокремлюють два періоди розквіту О п у VI ст до н е та на початку I тис н е Написані гекзаметром поезії присвячені переважно версіям теогонії («священні речі»), мотивам астрономії («Дванадцятиліття», «Календар»), міфам про Діоніса, Деметру («Про Вакха», «Чаша», «Посвята у таємничення»), Орфея («Очищення», «Сходження Орфея в Аїд») Збереглися лише фрагменти цих текстів, іноді лише назви, як-от «Строї», «Сітка» Здебільшого їх авторами називають афінянина Ономакріта (VI ст), південнолатинських поетів Кекропа, Зопіра, Орфея із Кротона та ін Дані про твори цього жанру наведені в Платона («Держава»), Арістотеля («Про душу»), Евріпіда («Іпполіт»), Арістофана («Птахи») Твори, що з'явилися пізніше, збереглися Збірник «Гімни Орфея до Мусея» об'єднувала 87 перейнятих пафосом стоїцизму гімнів, які сформувалися та поширювалися на малоазійських землях (II—IV ст) О п мала форму звертання, складалася зі вступу, насиченого епітетами заклику до бога, та короткої молитви, у ній обстоювалася модель природного та морального світу, висвітлювалася його ступеневість від всезагальної цілісності до індивідуального життя Була популярною й поема «Про камені» (IV—VI ст), в якій витлумачували чудодійну силу каміння

Орфогрáма *(грец orthos прямий, правильний і gramma риска, літера, написання)* — літерне, ієрогліфічне написання слова, що відповідає правилу орфографії

Орфогрáфія *(грец orthos правильний і graphō пишу)*, або **Правóпис,** — система правил, що регулює способи передавання мови на письмі, встановлює правила запису слів та їх значущих морфем окремо, разом, через дефіс, перенесення слів, вживання великої літери, розділ мовознавства, що розробляє

і досліджує такі правила О обов'язкова для літературного тексту, хоч письменник, виходячи з потреб художнього мовлення, може її порушувати Порушення характерні для імпресіоністичної прози М Хвильового, в якій різні розділові знаки відіграють функцію, співвідносну з жестом *«Думав все це порожньо, а гарно, спогади та єгипетські сфінкси — для чого? а теж гарно»* («Редактор Карк») Часто відсутність О виправдана з огляду на потреби поетичного мовлення, яке відрізняється від прозового, зорієнтованого на нормативи літературної мови

[ ] людиноптах думає
я колаж
штука склеєна з двох половинок
тепер байдуже що робити
хтось мене склеїв
і нічого вже не має значення [ ]

(Катерина Калитко)

Орфое́пія *(грец orthos правильний і epos мовлення)* — сукупність норм літературної вимови (правила вимови звуків у різних позиціях, слів, словосполучень та речень у мовному потоці, певних граматичних форм, особливості наголошування й інтонації), розділ мовознавства, що вивчає такі норми Українській мові притаманне чітке звучання голосних звуків у наголошеній позиції, наближення ненаголошеного *е* до *и*, і навпаки, чітка вимова як у позиції перед голосними, так і в кінці слова, асиміляція, дисиміляція, спрощення в потоці мовлення у групах приголосних, милозвучність вимови

Орхе́стра *(грец orchēstra)* — у давньогрецькому театрі — напівкругле заглиблення перед сценою, де розташовувалися музики

Орхо́но-єнісе́йські на́писи — давньотюркські рунічні тексти, викарбувані на поховальних стелах, надгробні камені, знайдені в 1696—1722 С Ремезовим, Ф Страленбергом, Д Мессершмідтом на Єнісеї, Н Ядринцевим біля річки Орхон (1889), Є Клеменцем біля річки Тола (1897) Їх назвали за місцем знаходження, а розшифрував у 1893 данський лінгвіст В Томсен Переклад текстів здійснили В Радлов, П Мелюранський, С Малов Найміcткішими текстами вважаються орхонські (VIII ст) Ідеться про Малий та Великий напис, присвячений Кюль-Тегіну, написи на честь Більге-кагана, Тоньюкука, що описували їхні подвиги Єнісейські написи (VII—XII ст) представлені епітафіями, в яких окреслено традиції поховання О-є н розглядають як історико-героїчні поеми, а єнісейські — як давні зразки епітафії Їм притаманні віршова форма, ритм, строфіка, алітерація, анафора, власний художній стиль, компоненти якого з'являються у пізнішій тюркомовній поезії

Осві́тні товари́ства в Украї́ні — громадські організації, в яких брали активну участь письменники, їх метою було здійснення культурно-освітньої роботи в широких народних колах Серед них вирізнялися товариства «Просвіта», «Руська бесіда», «Харківське товариство грамотності» (1869), «Київське товариство грамотності» (1882—1907), «Київське товариство сприяння народній освіті» (1882—1918), «Товариство наукових викладів імені Петра Могили» (Львів, 1907), «Геть неписьменність» (20—30-ті XX ст)

«Осно́ва» — перший україномовний літературно-науковий місячник (Петербург, січень 1861 — жовтень 1862, з'явилося 22 числа), ініційований П Кулішем, М Костомаровим, В Білозерським (редактор) У ньому подавали матеріали і російською мовою Журнал мав розділи художньої літератури, наукових досліджень (історія, фольклористика, мовознавство тощо), критики та бібліографії, на його сторінках друкували частинами словник української мови, який опрацьовував П Куліш Активну участь у виданні журналу брав Т Шевченко, якому Я Кухаренко надсилав відповідні матеріали В «О» було опубліковано сімдесят творів поета, який вважав видання «своїм» Ними відкривався кожен номер часопису У журналі вміщували уривок із його «Щоденника», а також твори О Стороженка, С Руданського, Л Глібова, Ієремії Галки (псевдонім М Костомарова), Д Мордовця, О Кониського, О Афанасьєва-Чужбинського, Марка Вовчка, а також молодших авторів В Мови-Лиманського, А Свидницького, П Кузьменка, В Кулика, М Чайки, М Олельковича (псевдонім М Олександровича), М Вербицького, М Номиса (Симонова) та ін На сторінках видання з'являлися і наукові студії з етнографії, фольклористики, історіографії, критичні студії представників київської Громади (П Житецький, Т Рильський та ін) Особливого розголосу набули полемічні виступи В Антоновича («Что об этом думать?», «Моя исповедь»), публікації М Костомарова («Мысли о федеративном начале древней Руси», «Ответ на выходки газеты "Glas" и журнала "Revue contemporaine"», «Черты народной южнорусской истории», «Две русские народности», «Правда москвичам о Руси», «Мысли южноруса»), П Куліша («Характер і завдання української критики», «Простонародність в українській словесності»), його нариси про Климентія Зіновієва, І Котляревського, М Гоголя, а також «Матеріали до біографії Т Г Шевченка» О Лазаревського, «Нові матеріали до біографії Т Г Шевченка» М Чалого, статті М Максимовича, О Котляревського, П Єфименка, М Гатцука, Л Жемчужникова, М Андріївського, М Левченка та ін У місячнику проводили полеміку з шовіністичними російським («Русский вестник») та польським («Glas») виданнями, обґрунтовували відмінність української мови від російської У журналі схвально відгукнулись про перші спроби видання національних букварів Т Шевченка, П Куліша, К Шейковського, М Гатцука, Л Ященка Спроба відновити журнал за редакцією поета В Іллі відбулася в 1992 за сприяння Конгресу українських націоналістів, але видання не продовжило обірвану традицію На його сторінках з'явилися твори «Вічний Іван» В Міняйла, «Книга плачів» М Закусила, «Місто вітрів» (уривок) Р Андріяшика, поезії І Калинця, Валентини Отрощенко, І Гнатюка та ін

«Осно́ви» — київське видавництво Соломії Павличко, засноване 1992 (повна назва «Видавництво Соломії Павличко "Основи"») Крім книг із різних галузей знання, друкує художню літературу у серіях «Переклади з давніх мов», «Зарубіжна класика», «Книжка вголос» (озвучений роман «Володар мух» В Голдінга) Найпомітніші видання — «Калевала» (1995), «Моральні листи до Луцілія» (1996) Сенеки, «Діалоги» (1997) Платона, «Любовні елегії Мистецтво кохання Скорботні елегії» (1999) Овідія, «Європа Історія» (2000) Н Дейвіса, «Мандри по святих місцях Сходу» (2000) В Григоровича-Барського, а також твори Еразма Роттердамського, Гі де Мопассана, Кобо

Абе, О де Бальзака, Сірої Сови, М Фріша, С Цвейга, В Гомбровича та ін, різні антології Серед них чимало українських видань, зокрема «Аристократка» Ольги Кобилянської, «Оргія» Лесі Українки, «Держава слова» М Ореста, «Українське письменство» М Зерова, «Філософія театру» Леся Курбаса, «Рубаї» Д Павличка тощо Видано низку перекладних книг, які мають опосередковане чи безпосереднє відношення до літературознавства, зокрема наукові праці Л Вітгенштайна, Н Дюркгайма, Сімони де Бовуар, Х Ортеги-і-Гасета, М Еліаде, Ж Бордіяра, Ж Дерріди, Юлії Крістевої, М Фуко, Е Саїда і т д Виходили також дослідження «Зарубіжна література » (2001), «Націоналізм Сексуальність Орієнталізм Складний світ Агатангела Кримського» (2001), «Фемінізм» (2002), «Теорія літератури» (2002) Соломії Павличко, з'явилася книга про неї «Соломія Спогади про Соломію Павличко» (2006)

Основни́й словнико́вий фонд *(франц fond, від лат fundus основа)* — лексична база національної мови, найстійкіша частина активної загальнонародної лексики, що є джерелом і основою літературної творчості О с ф може називатися і лексика письменника, літературної школи чи групи, стильової тенденції

Осо́ба — сукупність відношень між наратором (нарататором) та оповіддю чи розповіддю Термін наратології Розмежовують першоособові наративи, коли оповідач уподібнюється до персонажа, та третьоособові, коли оповідач залишається стороннім щодо нього У наративі від другої особи оповідач постає головним героєм зображуваних ситуацій та подій

Особи́стісно-рольови́й при́нцип *(франц rôle, букв список, перелік і лат principium основа, начало)* — принцип, спільний для соціології та психології, за яким групова форма життєдіяльності людини реалізується через особистість та її соціальні ролі, тому враховується не тільки те, що і як вона робить, а й те, як її діяльність співвідноситься з діяльністю інших людей, як вони її сприймають, цінують, яким чином відбуваються складні процеси соціалізації, становлення особистості О-р п безпосередньо стосується письменства, що розвивається на основі творчості в межах певної групи, школи, угруповання, стильової тенденції, напряму, конкретно-історичної доби, збагачується оригінальними проявами кожного таланту, зокрема сприяє формуванню комунікативного артистичного поля, виявленню рольового статусу кожного автора в літературному процесі

Оссіані́зм *(англ Ossianism)* — тенденція преромантизму та романтизму, започаткована поетичною містифікацією «Оссіан, син Фінгала» (1760—63) шотландця Дж Макферсона Перше її видання було анонімним — «Уривки давніх віршів, зібрані у гірській Шотландії та перекладені з гельської чи ерзейської мови» (1760), пізніше з'явилися «Фінгал, давня епічна поема» (1762) і «Темора» (1763) У творах йшлося про легендарного гельського барда (III ст н е), який нібі оспівував кельтського короля Фінгала (Фінна Маккумаха) та його побратимів Багато сучасників відзначили ліричність історико-героїчного епосу, його мрійно-меланхолійну настроєність, опис нічних краєвидів північної природи, сувору тропіку *сосна* — спис, *місяць* — щит тощо Основою неординарного твору Дж Макферсона, за висловленням І Франка — «прабатька романтичної школи», стали ірландські перекази (XII ст) та шотландські легенди (XVI ст) Він позначився на формуванні романтизму історичної школи, викликав глибокий інтерес до минулого кожного народу, до глибин його етноментальної пам'яті Притаманне добі класицизму та Просвітництва скептичне ставлення до фольклору та пам'яток середньовічної писемності змінилося на увагу до них, освоєння і сприйняття як стимулу художньої творчості Одночасно посилюється увага до сердечних переживань людини, закладених руссоїзмом і розвинутих у період сентименталізму Свідченням популярності «Пісень Оссіана» стали численні переклади на німецьку, італійську, французьку, голландську, російську мови, явище О вплинуло на лірику Р Бернса, доробок представників «Бурі і натиску» та «озерної школи» Цьому сприяла і теорія Й -Г Гердера та його розвідка з проблем О («Уривки із листування Оссіана та пісні давніх народів», 1773) Так, Ф -Г Клопшток оголосив Оссіана германцем, Й -В Гете, використавши інтертекстуальний прийом, увів переклад твору Дж Макферсона до «Страждань молодого Вертера» (1774) О позначився також на творчості Дж Г Байрона, Ф -Р де Шатобріана, А Ламартіна, В Гюго, Г Бюргера, Ю У Немцевича, А Чарторийського, А Міцкевича, Г Державіна, М Карамзіна, В Озерова, В Жуковського, О Пушкіна, М Лермонтова, О Мандельштама та ін В українському письменстві під впливом цієї тенденції перебували передусім романтики, вона помітна у поемі «Словенські вечори» В Наріжного, повісті «Близнецы» Т Шевченка М Цертелєв порівнював пісні Оссіана з українськими думами Їх перекладали О Навроцький, П Карманський

Оста́нні ві́сті — найоперативніша форма радіомовлення та теленовин, в О в подають найважливішу інформацію про громадсько-політичне, культурне, іноді літературно-мистецьке життя, що характеризується стислістю викладу, цілеспрямованим добором фактів та подій Поширеними жанрами О в є кореспонденція, замітка, виступ перед мікрофоном, інтерв'ю, лаконічний коментар, радіо-, телерепортаж, радіо-, телефейлетон

Остро́зька бі́блія — перше повне видання всіх книг Св Письма церковнослов'янською мовою (1581), здійснене Іваном Федоровичем (Федоровим) та його помічниками Сеньком Сідляром і Сачком Корункою в острозькій друкарні Переклад Біблії за ініціативою князя Костянтина здійснили 42 перекладачі з давньоєврейських, латинських та грецьких оригіналів Книга обсягом до 1256 сторінок, прикрашена багатьма заставками, кінцівками, ініціалами, розпочиналася передмовою князя Костянтина Острозького про мету видання О Б, яке мало бути за основу майбутнім виданням Так, О Б в 1663 передрукували за наказом московського царя Олексія Михайловича майже без правок, однак змінивши означення *руськ-кий*, тобто *український*, на *великорусский* Нове перевидання 1751, відоме як Єлизаветинська Біблія, було визнане Синодом російської православної церкви і вважалося канонічним Його текст опрацьовували професори Києво-Могилянської академії Варлам Лащевський та Гедеон Слонимський Один із збережених примірників О Б зберігається у вінніпезькій колекції митрополита Іларіона, надрукований у Великій Британії у 1983 з дозволу Британського й закордонного біблійного товариства напередодні тисячоліття хрещення України-Русі

Остроми́рове єва́нгеліє — найдавніша пам'ятка церковнослов'янської писемності у києворуській редакції Її в 1056—57 з болгарського оригіналу переписав для новгородського посадника Остромира дяк Григорій, зазначивши *«Аз, Григорий Диякон, написах Євангеліє се, да хто липше напише, то не може заздрити мені, грішному Почах же я писати місяця октобря 21, на пам'ять Іларіона, а кончих місяця мая в 12, на пам'ять Єпіфана Молю же всіх почитающих, не можете клясти, ні ісправляше почитайте Тако бо і Святий апостол Пауло каже "Благословіте, а не кляніте Аминь"»* Дискусійним залишається питання щодо місця переписування пам'ятки (Київ чи Новгород) О є — пергаментний рукопис (294 аркуші великого формату), в якому вміщені вибрані євангельські читання Текст розташований у два стовпці, майстерно оздоблений ініціалами, художніми заставками (рамами), трьома мініатюрами євангелістів Іоанна, Луки та Марка Спочатку він зберігався в новгородському Софійському соборі, після завоювання Великого Новгорода Московським князівством опинився у Воскресенській кремлівській церкві, згодом (1720) — у Петербурзі У 1805 пам'ятку знайшов Я Дружинін у гардеробі покійної імператриці Катерини II і передав її до Петербурзької публічної бібліотеки О є вперше опублікував у 1843 його дослідник О Востоков, який дав пам'ятці сучасну назву Текст перевидавали факсимільним (Петербург, 1883, 1889) та фототипічним способами (Карлсбаден, 1843) Мову, структуру, художнє оформлення О є досліджували І Срезневський, М Козловський, В Щепкін, О Шахматов, Н Волков, Н Каринський, Ф Фортунатов, П Лавров, Людмила Жуковська, А Свірін

Осуча́снення — наближення художньої чи критичної рецепції оригіналу до вимог сучасності за різного ступеня збереження літературно-формальних ознак, зумовленого типом його засвоєння та інтертекстуальної модифікації — запозичення, наслідування, цитування, переспів, переклад, переробка тощо Так, за мотивами відомих творів чеський письменник В Незвал створив якісно нові п'єси «Три мушкетери», «Новий Фігаро», «Схована на сходах (за Кальдероном)», аргументуючи це так «Я перекроїв все, аж до характерів героїв, і наділив їх тим, що властиве людині XX століття — складністю духовного світу, багатого відтінками» О текстів здійснювали Б Брехт («Свята Іоанна боєн»), Остап Вишня («Запорожець за Дунаєм»), Дж Джойс («Улісс») та ін

Осхофо́рікон *(грец ōschophorikon, від ōschos виноградне гроно і phoreō нести)* — у давньогрецькій ліриці — хорова пісня парубків, які несли виноградні грона у діонісійській процесії

Осяже́ніє — силепсис Термін Мелетія Смотрицького

Ося́яння, або **Інса́йт,** — неусвідомлюване людиною інтуїтивне осягнення істини, раптове прозріння, розв'язання творчої або наукової проблеми

«Оте́чественные запи́ски» — російський місячник (Петербург, 1820—30), видання П Свіньїна Таку саму назву мав журнал, що виходив у Петербурзі (1839—84) за редакцією А Краєвського (до 1867), потім — М Некрасова, М Салтикова-Щедріна, Г Єлісєєва Відділ критики та бібліографії очолював В Бєлінський, який дотримувався засад натуральної школи На сторінках видання друкували твори М Лермонтова, В Одоєвського, В Соллогуба, О Кольцова, О Герцена, М Огарьова, М Некрасова, Ф Достоєвського, І Тургенєва, В Майкова, С Надсона, В Гаршина, а також наукові студії О Афанасьєва, Ф Буслаєва, А Галахова, критичні статті Д Писарева, М Михайловського, О Скабичевського та ін Журнал обстоював принципи соціальної критики, наполягав на необхідності політичної, народницької заангажованості, аскетизмі, жертовності письменства, не сприймаючи його іманентної сутності На сторінках журналу також з'являлися твори Г Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, схвальна рецензія на «Кобзар» (1840, № 5), «Гайдамаки» (1942, № 5), «Тризну» (1844, № 6), «Чигиринський Кобзар і Гайдамаки» (1844, № 9—10) Т Шевченка, на альманахи «Ластівка», «Сніп», «Молодик», рецензія М Костомарова (без підпису) на «Кобзар» (1860) Т Шевченка, рецензія М Гербеля на друге видання «Кобзаря» у перекладах російських поетів (1869, № 3), відгуки на одеську брошуру «Поминки Тараса Григорьевича Шевченко» (1879, № 7—8) О Андрієвського тощо

Ото́гі-со́сі — метажанр анонімної японської літератури XVI—XVII ст , що об'єднував казки («Гаті-Кацугі», «Іссумбосі» тощо), еротичні нарації («Повість про Йокубуе»), буддійські перекази («Повість про трьох відлюдників»), героїчні легенди, конфуціанські притчі про слухняних дітей тощо Спільним для них є стиль та новий позитивний герой (ремісник, купець, інші городяни)

Отці́ це́ркви, або **Патри́сти,** — церковні діячі раннього християнства, що представляли його східне (православне) і західне (католицьке) відгалуження До першої належать передусім представники кападокійської школи названий Богословом константинопольський єпископ Григорій Назіанзин (прибл 330—390), кесарійський єпископ Василій Великий (330—379) та автор «Символу віри» нісський єпископ Григорій (325—394) Вони, утверджуючи і пояснюючи встановлені Нікейським собором догмати (325), зокрема щодо Св Трійці, сформулювали визначальні принципи християнського світобачення, завершили становлення христоцентричної філософської парадигми Погляди кападокійців ґрунтувалися на суб'єкт-суб'єктному, інтровертивному принципі, обстоюванні існування в істині, натомість основою концепції західних О ц (медіоланського, або міланського, єпископа Амвросія, перекладача Св Письма на латину Ієроніма Блаженного, гіппонського єпископа Аврелія Августина) були суб'єкт-об'єктні, екстравертивні засади, спрямовані на оволодіння істиною як річчю Східних та західних О ц називають ще патристами, а їхнє вчення — патристикою До них зараховують й Атанасія Александрійського, Іоанна Дамаскина, автора знаменитих діалогів «Шість книг про священство» Іоанна Золотоустого, упорядника «Паренетікона» Єфрема Сиріна, автора «Ліствиці» Іоанна Синайського (Ліствичника), Климента Охридського — учня слов'янських просвітителів Кирила та Мефодія та ін

Офіці́йно-ділови́й стиль *(лат officialis посадовий і грец stylos паличка для письма)*, або **Канцеля́рсько-ділови́й стиль,** — функціональний стиль літературної мови, що унормовує оформлення ділових паперів О-д с обслуговує адміністративно-господарську діяльність, законодавство — сфери суспільного життя, пов'язані з діловодством, звітністю й документацією Його використовують для зв'язку установ між

собою та з населенням. Головна ознака О.-д. с. — офіційність. Особливостями стилю є точність, чіткість висловлень, ясність, логічність, аргументованість викладу, стислість формулювань. Тексту притаманні стилістична однорідність, вживання усталених словесних формул, використання нейтральної лексики, застосування віддієслівних іменників, фахової термінології, канцеляризмів, штампів, уникнення особових займенників, використання складних синтаксичних конструкцій, дотримання прямого порядку слів. У ньому неприпустиме вживання експресивних висловів, питальних чи окличних речень, тропів. З погляду семантики цей стиль характеризується вольовими імперативами, застосуванням форм наказового способу, розпорядження, прохання, приписування чинності тощо. До нього належать жанри виступу, ділової доповіді тощо.

Офо́рмлення — відтворення ідейно-художнього змісту книжки або періодичного видання за допомогою образотворчих засобів, а також орнаментів, використання різних шрифтів, світлин тощо. У радіомовленні і телепередачах таку роль виконує музика.

Офо́рт *(франц. eau forte, букв.: азотна кислота)* — різновид гравюри на металі, започаткований у XVI ст. Заглиблені елементи зображення роблять шляхом травлення поверхні металу кислотами, витравлені місця заповнюють фарбою і на спеціальному верстаті віддруковують на зволоженому папері. Одним із перших в українському граверстві О. виконував Т. Шевченко, створивши серію «Мальовнича Україна» («Живописная Украина»). Пізніше він опанував техніку акватинти, ознайомився з французьким офортним ґрунтом, винайшов деякі способи для адекватної інтерпретації твору певним О., використавши це у власних жанрових композиціях: «Дві дівчини» та «Українські дівчата». Згодом з'явилися такі його роботи, як «Притча про робітників на винограднику», «Приятелі», «Старець на кладовищі» тощо. Фаховий рівень Т. Шевченка високо оцінила Рада петербурзької Академії мистецтв, присвоївши йому в 1860 звання академіка гравюри.

Офсе́т *(англ. offset, букв.: зміщення)* — різновид традиційного плоского друку, застосовуваний для відтворення графічних і текстових оригіналів за допомогою проміжного циліндра. Друкарські форми виготовлялися фототипічним способом на алюмінієвих, цинкових та біметалевих пластинах товщиною 0,6—0,8 мм, мали не дзеркальне, а пряме зображення. Така технологія не потребувала накладання товстого шару фарби, запобігала зношенню форми, давала змогу використовувати папір низького ґатунку.

Офсе́тна маши́на *(англ. offset, букв.: зміщення)* — друкарський агрегат, винайдений у 1904, призначений для друкування плоским способом.

Оці́нювання літерату́рного тво́ру — етап аналітичного осмислення художнього твору, що полягає у встановленні кількісно-якісних характеристик літературного явища, фіксації, визначенні його цінності, притаманної йому як суб'єкту пізнання. Під час О. л. т. формуються відношення між суб'єктом оцінювання, твором як об'єктом оцінювання та критеріями поцінування, зумовлені смаками, ідеалами, переконаннями, дотриманням канонів чи їх запереченням. Така оцінка може збігатися з сутністю аналізованого твору, якщо реципієнт дотримується критерію об'єктивного історизму, або ж відрізнятися від неї, коли на текст накладають невластивий йому ідейно-художній канон, що здебільшого притаманне провокативному літературознавству (критиці).

Очеви́дність — безпосередня даність істини для індивіда, встановлювана не на підставі логічних міркувань, а внаслідок споглядання, осяяння. Відома чуттєва О., більше властива творам художньої літератури, та раціональна О., яку переважно застосовує літературознавство, проте жодна з них не повинна претендувати на абсолютну істинність.

Очі́кування — явище рецептивної психології, настанова читача (слухача) на творчість певного письменника.

Очу́ження *(нім. Verfremdung)* — дотримання певної дистанції між драматургом, режисером, актором та глядачем (читачем). Термін запроваджений у драматургію Б. Брехтом («Малий органон для театру», 1949). Вважається одним із визначальних для епічного театру. На відміну від одивнення О. позначає не несподіване у знайомому, а раціональне, критичне бачення звичних явищ. Це характерне для інтертекстуальних зрізів творів драматурга, передусім зонгів, відомих сюжетів, які не повинні відволікати реципієнта від зображуваної інтриги. О. сприймають як антитетичне теорії вчування К. Станіславського, закоріненій у концепти мімезису та катарсису Арістотеля, адже йому притаманна зорієнтованість не на емоцію, що постійно руйнується, а на розум. Будучи авангардистом, Б. Брехт у своєму епічному театрі застосовував прийоми ексцентрики, умовності, оголення авторського задуму, що сприяли усуненню ілюзії реалій.

Ою́н — азербайджанський народний майданний фарсовий театр, популярний і нині.

П

Пава́да — див.: **Пова́да.**

Па́вза — див.: **Па́уза.**

Пагіна́ція *(лат. pagina: сторінка)* — порядкова нумерація сторінок рукопису або книги, запроваджена венеційським друкарем Альдом Мануцієм (1449); поширилася в європейських країнах з 20-х XVI ст. У друкованому тексті П. роблять цифрами, розташованими вгорі або внизу сторінки, що надає рукописному чи друкованому матеріалу комплексної цілісності. Застосовується також подвійна нумерація, за якої римські цифри використовують у передмовах, арабські — в основному тексті.

Па́дван *(польс. padwan, від італ. padowano: падуанський)* — ліричний жанр польської поезії XVI—XVII ст., мінорні пісні з вираженням переживань, пов'язані з ренесансною італійською та французькою лірикою і народною творчістю. Мають різнотипну строфіку та ритміку.

Паджи́тня пісня — одна з назв купальських пісень північно-західної Білорусі, що виконувалися під час обрядових ходінь молоді «пад жыта» в період від Трійці до Івана Купала На нивах дівчата плели вінки і танцювали, співаючи пісень із рефренами («Божа наш!», «Божа мой!», «Купаляльо», «То-то-то!»), у яких ішлося про вибір нареченої, близьке весілля, символи дівоцтва (рута, вінок тощо) та жіноцтва (домашнє начиння) Інколи П п супроводжувалася жартівливим змаганням парубків та дівчат

Па́дуга — частина сценічної декорації, перша частина сцени та постійних лаштунків

Пазигра́фія (*грец pās кожний, усякий і grapho пишу*) — загальнозрозуміле письмо, передавання думки за допомогою сукупності графічних знаків (латина, кирилиця, арабські цифри, ноти і т п), що відповідають історично складеним нормам орфографії та пунктуації певної мови

Пайдете́ріон (*грец paideutērion школа*) — різновид панегірика в античній літературі, учнівська подяка вчителеві за науку Жанр оновили новолатинські поети Він був поширений у Краківській академії, а також у Києво-Могилянській колегії (академії) Прикладом П є «Евхаристаріон, албо Вдячность » (1632), написаний вдячними спудеями (студентами) цієї колегії митрополиту Петру Могилі за її заснування

Пайгніон (*грец paignion іграшка*) — короткі жартівливі вірші часто еротичного змісту Те саме, що й забава

Пайя́да (*ісп payada пісня*) — імпровізований поетичний твір пайядора, який виспівував його під акомпанемент гітари Якщо їх було двоє, П називали контрапунктною, сприймали як агон двох співаків, один з яких визначав злободенну тему, а інший — розвивав її

Пайядо́р — народний співак-імпровізатор Ла-Плати (Аргентина, Уругвай), автор та виконавець власних пайяд під акомпанемент гітари на задану слухачами або іншим співаком тему Мистецтво П виникло в середовищі вільнолюбних гаучо під час панування європейських колонізаторів Найвідомішим виконавцем був напівлегендарний співак Сантос Вега (межа XVIII—XIX ст), з яким ніхто не міг змагатися і якого наприкінці життя начебто переміг диявол Ця історія була джерелом творчості поетів Б Ідальго, І Аскасубі, Е дель Кампо, Х Ернандеса — автора поеми «Мартін Ф'єрро» (1872—79), Г Есейсу, П Васкеса, А Наваса, Н Трехо, Х Бетінотті та ін

Палеогра́фія (*грец palaios давній і graphō пишу*) — допоміжна історико-філологічна дисципліна літературознавства та історії письменства, що вивчає датовані й недатовані, локалізовані та нелокалізовані пам'ятки давньої писемності певного етносу, виявляє їхні особливості, час і місце створення Її започаткував французький дослідник, бенедиктинець Б Монфокон («Грецька палеографія», 1708) П використовує набутки історії, археології, мовознавства, орфографії, особливо текстології Виокремлюють такі різновиди П епіграфіка (написи на камені, металі, бересті та ін), папірологія (на папірусі, папері), кодикологія (рукописні книги), криптографія (графіка тайнопису), сфрагістика (написи на сургучевих печатях), нумізматика (на монетах) П вивчає історію письма (Ж Маллон, Л Сантіфаллер, Ф Мазе, П Спунар), досліджує почерки, орнаменти, мініатюри, клейма та водяні знаки на папері, встановлює авторство У працях з П акцентують на особливостях графічних форм, місці й частоті вживання окремих літер на певних етапах розвитку письма Залежно від особливостей абетки та мови об'єктів аналізу виокремлюють П шумерську, єгипетську, фінікійську, грецьку, латинську, слов'янську, вірменську, арабську, китайську та ін Наука уточнює типи літер, ієрогліфів, систему правопису, специфіку скорочень, сприяючи розв'язанню питань з історії літератури, зокрема щодо автентичності творів чи авторства «Іліади» Гомера, уявлення про містифікацію якої спростували в XIX ст, «Слова о полку Ігоревім», довкола якого досі точаться дискусії, «Велесової книги», спровокованої П Кулішем полеміки щодо причетності Марка Вовчка до написання «Народних оповідань» та ін Головне завдання П полягає у з'ясуванні автентичності тексту, відмежуванні його від фальсифікації та містифікації Задля цього використовують також світлини, рентген (вивчення палімпсестів) Нині розвивається неографія — наука про сучасні писемні тексти, які змінювали редактор або цензор В Україні перші студії з П наявні у граматиці Лаврентія Зизанія (1596), в якій ішлося про специфіку кириличного письма, та Мелетія Смотрицького (1619), який подавав своє тлумачення давньої графіки і правопису Наукова дисципліна сформувалась у XIX ст у працях І Каманіна («Палеографічний збірник Матеріали з історії південноруського письма у XV—XVIII ст», 1899 та ін) Її засади розвинули Я Запаско, О Мацюк, В Панашенко, С Висоцький та ін, здійснюючи ідентифікацію давньоукраїнських пам'яток писемності

Пале́я (*грец palaios давній*) — пам'ятки грецької, болгарської, давньоукраїнської середньовічних літератур, зокрема збірники викладу подій Св Письма, легенд і апокрифів П поділяють на історичну (перекладена у XIII ст з грецької мови на болгарську «Книга буття неба й землі» та «Очі палійні»), що є скороченим викладом старозавітної історії до періоду царювання Давида, з апокрифічними доповненнями, але без богословсько-символічних коментарів, і тлумачну (написана, очевидно, у XIII ст «Тлумачна палея яже на юдея»), яка видається складною компіляцією Св Письма з антиюдейськими, почасти антимусульманськими випадами У ній продовжували звинувачувати євреїв у боговідступництві, що було започатковано інвективними посланнями апостола Павла до галатян та римлян, доводили, що старозавітні події лише передбачають прихід Ісуса Христа Крім текстів Св Письма, у ній використані також космогонічний «Шестоднев» Іоанна Екзарха болгарського, «Фізіолог», присвячений історії людства «від Адама», з обґрунтуванням пришестя Ісуса Христа і переваги Євангелія над Старим Завітом, «Християнська топографія» Козьми Індикоплова, апокрифічні «Завіти дванадцяти патріархів» тощо Відомі також повна і коротка (стисла) хронографічні П, в яких на підставі тлумачної П та хроніки Григорія Амартола описується біблійна і християнська історія до X ст П поширювалася разом з Біблією, вплинула на фольклор (легенда про велета Самсона та його силу, приховану у волоссі), на давньоукраїнську літературу і малярство

Паліа́та (*лат palliatus прикритий, від pallium плащ*) — давньоримська віршова музична комедія плаща, започаткована Тітом Макцієм Плавтом

(прибл 250—184 до н е) на основі новоаттичної комедії («Скарб», «Хвалькуватий вояк», «Близнята», «Псевдол» та ін, збереглося двадцять творів та до ста назв) Її називали поемою, піснею, вважали, на відміну від тогати, контамінацією еллінських зразків всі дійові особи були одягнені, як греки, мали грецькі імена, зокрема, у комедіях Публія Теренція Афра (прибл 190—159 до н е) «Андріянка», «Брати», «Свекруха» тощо (збереглося шість п'єс та до ста фрагментів) До цього жанру зверталися також Гней Невій, Цецилій Стацій Список найкращих комедіографів наводив Волкацій Седігіта («Про поетів», прибл 100 до н е) Автори вільно тлумачили оригінали, які були інтертекстуальною основою їхніх творів, натомість глядачі вимагали дотримання точності перекладу Тому в деяких прологах наявні звертання до грецьких прототипів За специфікою сценічної дії цю комедію розмежовували на статичну, динамічну та змішану, зображувані в ній переживання мали бути стриманими, розв'язка — щасливою Головними персонажами стали люди, що уособлювали людські вади підступний старий, скнара-звідник, хвалькуватий вояк, хитрі раби, дармоїди (паразити), заможні гультяї-молодики та ін Такий інтертекстуальний прийом драматургів зумовлений тим, що в Римі існувала заборона на сатиру Очевидно, тому актори грали лише у масках Лише згодом з'явилася комедія тоги Термін «П» запровадив римський учений Варрон (середина І ст до н е), вживати його почали коментатор Елій Донат (III ст) та граматик Діомед (IV ст)

Паліміпсе́ст *(грец palimpsēston зіскоблення)* — рукопис на папірусі, пергаменті, з якого виведено, стерто первинний текст, щоб звільнити місце для нових записів З часом знищений напис проступав на поверхню Така практика була поширена у стародавньому світі, коли бракувало необхідного для письма матеріалу Одним із найдавніших П вважають південно-палестинський діловий рукопис VII ст до н е У ранньому середньовіччі ченці часто зішкрібали античні тексти, використовуючи пергамент для богословських нарацій З XVII ст палеографи за допомогою хімічних реактивів намагалися відновити первинний рукопис, що ушкоджувало і первинний, і вторинний тексти Лише застосування сучасної технології інфрачервоних променів дає змогу адекватно їх відновити Так віднайшли раніше невідомі твори Цицерона, Тіта Лівія та ін Прийом П поширений у літературній практиці постмодернізму Так, французький учений Ж Женнет у книзі «Паліміпсести Література у другому ступені» (1982) запропонував класифікацію взаємодії текстів Він визначив інтертекстуальність як наявність в одному творі двох чи кількох текстів у вигляді цитат, центонів, алюзій, ремінісценцій, плагіату, окреслив паратекстуальні функції заголовка, передмови, післямови, епіграфа, метатекстуальність (коментарі та критичне посилання на відповідний претекст), гіпертекстуальність (кпини, пародії тощо) та архітекстуальність, тобто жанровий зв'язок текстів Іншого значення поняттю «П» надавали Надія Світлична — упорядник збірки «Паліміпсести» (1986) В Стуса та автор передмови до видання Ю Шевельов Вони вбачали у назві «Паліміпсести» відповідний ключ прочитання Стусової поезії, якій властиве напруження екзистенційного вибору у світі абсурду, незнищенність єства поета

Палінгене́за *(грец pálin· знову, ще раз і génesis походження)* — жанр на межі літератури, філософії та науки, започаткований Х Боннетом («Палінгенез філософії», 1769), в якому виокремлено два різновиди — природничий та історичний Якщо у XVIII ст його пов'язували з громадянським дискурсом, то за доби романтизму в ньому домінувала історіософська проблематика, закорінена в інтертекстуальний пласт Біблії Жанр був представлений переважно віршованою прозою, видіннями у вигляді афористичних висловів, які відтворювали еволюцію людства та окремого народу

Паліндро́м (*грец palindromeō біжу назад*), або **Пере́вертень,** — віртуозна віршова форма, в якій певне слово (*тут, потоп* та ін) або віршовий рядок можна читати зліва направо і навпаки при збереженні змісту П відомі у світовій літературі здавен, особливо поширені в Китаї Випробовували цю форму римські поети Порфирій Оптаціан, Децим Магн Авсоній та ін В Україні до П, що визначав інтелектуальні можливості версифікаційної практики та естетичний смак автора, зверталися поети барокової доби Іван Величковський називав П раком літеральним

Анна во дар бо ім'я мі обрадована,
Анна дар і мні сін міра данна,
Анна мі мати і та мі манна
Анна пита мя я мати панна [ ]

Сучасні поети не часто використовують П, які здебільшого трапляються в доробку поетів «Геракліта» (М Мірошниченка, А Мойсієнка, В Лучука та ін), набуваючи складних форм, наприклад у «Сонеті» (сонетоїді) А Мойсієнка

А коло тіні — толока
У тон шипшин бубниш пишноту
А крок осох осокорка,
А тонко римами рок-нота
Меча гукала кугачем
Арену — римами рун ера
Е, четвертили Рев тече
І рев — де нурт! Я тру не двері
Шедевру мур у мур ведеш
Він О, тре маки камертонів!»
Жде то кого богокортедж?
Він — ока зим а ми — законів
На крах — аркан, на крах — аркан
Мак ніжно сам, а сон — жінкам

П можуть використовуватися і в інших строфічних формах, наприклад «Циклічні ґазелі» кримськотатарського принца Шагін Герая, традицію якого творчо переосмислювали Ю Кандим, Т Керім Найбільший за довжиною П (3333 літери) належить І Лучуку («Епос і досі сопе») Вірш «Ліки вод» А Мірошниченка можна читати від початку твору до кінця й у зворотному напрямі як дзеркально симетричний текст Наталя Чорпіта застосувала віршове обрамлення у вигляді ратуші («На ратуші таран»), розраховане на горизонтальне і вертикальне прочитання водночас І Іов вдавався до П у вигляді абракадабри (*«Абракадабра — верба да корба»*) Його доробку притаманні такі поетичні відкриття, як *«Ісус — усі!»*, *«Вік табу у батьків»*, *«Вір і в звірів»* тощо Зрідка трапляються й П-романи, як-от «Чар-Драч» (майже чотири друкованих аркуші, 2006) О Шарварка Близькою до жанру П є анаграма

Палінóдія *(грец. palinōdia відмова від своїх слів)* — спокутувальний вірш, поширений в античній поезії, присвячений перегляду того, про що раніше йшлося. Започаткував жанр давньогрецький поет Стесіхор із Сицилії (прибл. 600 до н. е.), який у своїх поемах «Єлена» та «Руйнування Трої» засудив викрадення Єлени, зобразив її подружню зраду, яка спричинила Троянську війну. За легендою, автора цієї версії невдовзі осліпила Афродіта. Він прозрів тільки після того, як довів, ніби троянці полонили не дружину Менелая, а її тінь. Така практика характерна й для творчості інших авторів: дидактичну поему «Запобігання любові» (І ст. н. е.) Овідія можна сприймати як П. його ж «Науки любові» (прибл. 20 до н. е.). Досвід античних поетів перейняли письменники пізніших часів. Так, Дж. Чосер, зобразивши зрадливу Хрісеїду у поемі «Троїл та Хрісеїда» (прибл. 1385), через два роки реабілітував жінок у «Легенді про славних жінок».

«Палінóдія, и́ли Кни́га оборóны кафоли́ческой свя́той апóстолской всхóдней цéркви и святы́х патріáрхов, и о грéкох, и о рóссох христіáнех» — останній твір представника полемічної літератури Захарії Копистенського, написаний у 1620—22, але не опублікований. Великі уривки з нього увійшли до «Книжици», складеної на початку 40-х XVII ст. ігуменом київського Михайлівського Золотоверхого монастиря Нафанаїлом. Пам'ятка була передрукована у московській «Книзе о вере» (1648), відома розкольникам. Захарія Копистенський спростовував положення уніатів, сформульовані «отступником», «облудником», «шпаргалою» Левом Кревзою («Obrona jedności cerkiewney», 1617): ніби Ісус Христос залишив своїм спадкоємцем лише апостола Петра, від якого владу перейняли римські папи, що Київська Русь прийняла християнство тоді, коли не було ще розколу на католицьку та православну церкву, що на Флорентійському соборі руські митрополити підтримували об'єднання церков. У чотирьох частинах свого твору Захарія Копистенський наголошував, що повноваження апостола Петра були не вищими, ніж в інших апостолів, ієрархічні права єпископів римської та грецької конфесій не мали якихось переваг, прийняття християнства за києворуської доби зумовлене безпосередніми контактами русів та візантійців. В останньому розділі йшлося про еволюцію церковного життя в Україні-Русі, особливу роль Костянтина Острозького в захисті православ'я. Автор виявив значну ерудованість, що засвідчують інтертекстуальні зрізи його твору, які відсилають реципієнта до текстів Св. Письма, теологічної, агіографічної, полемічної літератури. На його переконання, «мерзенна» унія, *«которую юж ся народ Роскій зо всего серца бридил»*, роз'єднала людей (*«што перед тым приятелі, то нынi вороги»*). Народ навертати на унію — однаково, що *«з кременя воду витискати!»* Звертаючись до історичного минулого *«росів»*, апелюючи до постаті апостола Андрія та його пророцтва на київських горах, Захарія Копистенський наголошував: *«И завше той народ яфето-роскій славенскій был неусміренний и волній и незголдованій»*, з його *«потужністю рицарською»* рахувалися греки та римляни, його славу продовжують запорозькі козаки, які стали *«живим и движучимся муром и баштами оборонными»* під Хотином під час битви 1621. У цьому творі не були використані особливі зображально-виражальні засоби, лише інколи наратив пожвавлювали пряма мова й риторичні запитання.

Палíтра *(франц. palette, букв. лопатка)* — тонка дощечка, інколи металева, фарфорова чи пластмасова пластина, на якій маляр змішує олійні фарби для утворення потрібного відтінку. Поняття часто вживають у переносному значенні для характеристики зображально-виражальних засобів письменника, його стилю тощо (багата чи бідна П.).

Палітýрка — естетично оформлена цупка обгортка книги, яка надає виданню поліграфічної цілісності, запобігає передчасному зношуванню. На ній містяться заголовні дані видання, оздоблювальні орнаменти тощо.

Палóмник *(лат. palma, букв. долоня)* — прочанин, який відвідав місця (Єрусалим, Палестина, Галілея тощо), пов'язані з життям Ісуса Христа, і як доказ приніс звідти гілку пальми. Див. **Прочáнська літератýра**.

Палóмницька літератýра — див. **Прочáнська літератýра**.

Пальмéта *(франц. palmette пальмочка)* — орнамент у вигляді стилізованого пальмового листя.

Памфлéт *(англ. pamphlet, від грец. pan все і phlego палю)* — невеликий за обсягом сатиричний публіцистичний твір на злободенну тему, що в різкій звинувачувальній формі викриває певні явища громадського та політичного життя. Утворений від назви популярної комедії «Памфіліус» («Pamphilus seu de amore», XII ст.). Тенденційність П. має на меті вплинути на громадську думку. Він може стосуватися не лише соціальних явищ, а й літературних, набувати публіцистично-сатиричного або художньо-сатиричного вигляду, але завжди виконує агітаційну функцію. Йому притаманні виразна афористичність, використання елементів ораторського мистецтва, експресивність висловлень, іронія, згущена до сарказму сатира, прийоми художньої типізації. Позиція автора у П. чітко окреслена. Твори цього жанру, в яких зумисно спотворені факти, окарикатурена дійсність та опоненти, грубо порушені принципи еристики, називають пасквілями. Такими, зокрема, є твори Ю. Смолича, Т. Мигаля, Я. Галана, В. Бєляєва, П. Козланюка, Ю. Мельничука, О. Полторацького та ін., спрямовані проти національно свідомих українців, проти християнського віровчення тощо. Жанр П. започаткований у період античності (філіпіки Демосфена, IV ст. до н. е., Меніпова сатира, III ст. до н. е., твори Сенеки, Тацита, Варрона, Лукіана Самосатського та ін.), до нього зверталися Дж. Боккаччо (поема-видіння «Ворон», 1454—55), автор паскінад П. Аретіно (XVI ст.). Жанр остаточно сформувався за доби Реформації (проповіді моравських братів Ржегоржа та Лукаша, епістоли М. Лютера, «Корабель дурнів» С. Бранта, «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського, «Листи до темних людей» У. фон Гуттена, Г. Буша, К. Рубіана та ін.), хоча термін значно раніше запровадив у творі «Філобіблон» (1344) англійський церковний діяч В. де Бері. П. розвивали Дж. Мільтон («Ареопагітика», 1644), Б. Паскаль («Листи до провінціала», 1656—57), Д. Дефо (віршова сатира «Чистокровний англієць», 1701, «Найкоротший спосіб розправи з диссентерами», 1702, «Гімн ганебному стовпу», 1703), Дж. Свіфт («Казка бочки», 1704), Вольтер («Філософські листи», 1753), Д. Дідро («Жак-фаталіст», 1773), А. Шеньє

(«Звернення до французького народу про його справжніх ворогів», 1790), Е. Сю («Листи людини-мухи панові префектові поліції», 1826), К. Гавлічек-Боровський («Кутногорські листи», 1851), В. Гюго («Наполеон Малий», 1852), К. Крас («Зруйнована література», 1897), Е. Золя («Я звинувачую», 1898), Л. Толстой («Не можу мовчати», 1908), П. Моран («Я спалюю Москву», 1924), Г. Манн («Зненависть», 1933), Л. Селін («Дрібниці для погрому», 1937), М. Дінеску («Пиятика з Марксом», 1996) та ін. Об'єкт сатири у П. значно ширший, ніж у близькому йому жанрі фейлетону. Памфлетна традиція українського письменства відома з часів полемічної літератури від Івана Вишенського до Михайла Андрелли (кінець XVI — початок XVIII ст.), продовжувалася й пізніше, зокрема у творчості І. Франка («В такі хвилі»), О. Маковея («Як Шевченко шукав роботу»), Лесі Українки («Голос однієї російської ув'язненої»), С. Єфремова («Під обухом: більшовики у Києві»), М. Хвильового («Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія?»), Остапа Вишні, Є. Дудара та ін. Відомі також поеми-П. на радянську дійсність («Іван Біда — герой труда» І. Багряного), на абсурдні пострадянські реалії, з якими зіткнувся колишній вояк УПА Грім, намагаючись довести позбавленим національної свідомості бюрократам своє право на життя на рідній землі («Грім» Р. Пастуха). Іноді П. вживається як метажанр, може мати форму трактату («Лист про сліпих для повчання зрячих» Д. Дідро), епістоли («Лист до Гоголя» В. Бєлінського), поеми («Німеччина. Зимова казка» Г. Гейне), вірша («Патріота» В. Самійленка, «Крамола» М. Драй-Хмари), фарсу («Фюрер» О. Толстого), роману («Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто та його учнів» І. Еренбурга), п'єси («Хулій Хурина» М. Куліша), літературного апокрифа («Олександр Великий» К. Чапека), антиутопії («Ферма звірів» Дж. Орвела), кінороману («Сказ» В. Фольварочного) тощо.

Па́м'ятка писе́мності *(англ. memoir, нім. Memoiren, франц. mémoires)* — назва писемних текстів давнього періоду української літератури. У них зафіксовані події доби, описані причетні до них особи. П. п. часто виконували утилітарну функцію, обслуговували інтереси можновладців чи церкви. Частка художніх фабул (легенд, повістей, дружинного епосу тощо) у таких текстах незначна. Тому П. п. не вважають іманентними літературними творами. Їх можна охарактеризувати як міфоцентричні твори, зокрема коли йдеться про гіпотетичні «Послання оріян хозарам» чи «Велесову книгу», питання автентичності яких спричинює гострі наукові дискусії, та христоцентричні тексти, що охоплюють великий масив жанрів, запозичених із Візантії та Болгарії. На їх основі поступово формувалася кирилична, глаголична давньоукраїнська писемність. Найдавнішими її зразками були післямова диякона Григорія (1057) до Остромирового євангелія (1056—57), підпис 1068 королеви Франції Анни — дочки Ярослава Мудрого (так званий Тмутараканський камінь), післямова дяка Івана до Ізборників Святослава 1073 та 1076, графіті на стінах собору Св. Софії у Києві, написи на берестяних грамотах тощо. До значних за обсягом текстів належать Остромирове євангеліє, Ізборники Святослава, Архангельське євангеліє (1092), Путятина Мінея, Синайський патерик, Кондакар (збірник церковних піснеспівів) межі XI—XII ст., Пандекти Антіоха, Чудівський Псалтир, Слова Григорія Богослова, хроніки Григорія Амартола тощо. Усі вони виявилися перекладними; поруч із ними з'являлись і окремі оригінальні твори, як-от «Слово про Закон та Благодать» київського митрополита Іларіона, «Съказание и страсть и похвала [...] Бориса и Гліба», «Житіє Феодосія Печерського», що збереглися у складі Успенського збірника (XII — початок XIII ст.). З XII ст. відомі грамоти київського князя Мстислава Володимировича та його сина Всеволода новгородському Юрієвому монастирю (прибл. 1130), напис на чарі чернігівського князя Володимира Давидовича (1136), «Руська правда» — збірник законів, відомий у списку 1282, запис про Боянову землю на стінах Софійського собору у Києві. До П. п. належать також Повість минулих літ, що збереглася у складі Лаврентіївського кодексу (1377); Київський та Галицько-Волинський літописи, віднайдені в Іпатіївському списку (1425), які сприймають нині як важливе інформаційне джерело києворуської доби з фрагментами фольклорних та літературних текстів; «Ходіння Данила, ігумена землі Руської» (1106—07). На межі документального та художнього стилю перебуває «Моління Данила Заточеника». Яскравими зразками ораторсько-повчальної прози видаються оригінальні казання Кирила Турівського, яким властива розвинута тропіка. Достеменним літературним твором вважається анонімне «Слово о полку Ігоревім», дискусія довкола якого була зумовлена питанням про автентичність тексту. У XIII ст. з'являється значна кількість перекладних пам'яток, переважно євангелій: Галицьке (1266), Євсевієве (1283), Оршанське, Холмське, Лавришівське тощо. З'явилися Апокаліпсис із тлумаченням Андрія Кесарійського, Кормча книга (1284), Служебник Хотинського (межа XII—XIII ст.), «Ліствиця» Івана Ліствичника, Житіє Сави Освященного і т. д. У XIV ст. поширилися писані давньоукраїнською мовою грамоти Великого князя литовського, польських королів, молдавських господарів, що мали юридичне та політичне значення, земські статути Казимира Великого і Владислава Ягеллона (середина та кінець XV ст.). Четьї мінеї, перекладені у Києві, збережені у білоруському списку, датовано XV ст. Тоді ж з'явилися переклади на церковнослов'янську мову з елементами давньоукраїнської Пісень над піснями (з коментарем), пророцтва Даниїла, Приповістей Соломона, книги Плачу пророка Єремії, Книги Есфір, Псалтиря. Особливо цікавими для філологів є Лаврське євангеліє та Київський Псалтир 1397, що були надруковані Швайпольтом Фіолем (ймовірно, Святополком Хвилею) у Кракові (1491). П. п. XVI ст. представлені багатьма грамотами та ін. діловими документами, ораторсько-повчальною прозою (учительні євангелія, зокрема Нягівські повчання). Берестейська унія (1596) спровокувала появу полемічної літератури, яка домінувала в письменстві упродовж наступного століття. Окремо розглядають прагматичні граматики Лаврентія Зизанія, Мелетія Смотрицького, Памва Беринди. Наприкінці XVI ст. з'явилися тексти давньоукраїнською книжною мовою, передусім «Казаньє святого Кирила патріархи ієрусалимъского о антихристі» (1596) Стефана Зизанія, «Книжиця» (1598), написана в Острозі. П. п. XVII—XVIII ст. створювалися у контексті бароко. До них, крім ділових документів та геть-

манських універсалів, належать твори полемічної літератури, традиційні, козацькі та монастирські літописи, ораторсько-повчальна проза, переклади Св Письма, апокрифів, житій тощо Поступово П п витісняються художніми творами різних жанрів (шкільна драма, курйозні вірші, емблематичні вірші, поетики тощо) Текстами пам'яток цікавилися дослідники, що засвідчують багатотомні публікації в «Архиве Юго-Западной России», в «Актах, относящихся к истории Южной и Западной России» З 1961 при Інституті мовознавства ім О Потебні АН УРСР започаткована серія «Пам'ятки української мови», в якій були видані «Лексикон словенороський» Памва Беринди (1961), «Лексис» Лаврентія Зизанія (1964), «Українські грамоти XV ст » (1965), «Словник української мови» П Білецького-Носенка (1966), «Вірші Приповісті посполиті» Климентія Зиновієва (1971), «Грамоти XVI ст » (1974), «Граматика» Мелетія Смотрицького (1976), «Граматика словенска» Лаврентія Зизанія (1980), «Ключ розуміння» Іоаникія Галятовського (1985), «Приватні листи XVIII ст » (1987), «Волинські грамоти» (1995) тощо Низку публікацій П п здійснили Інститут літератури ім Т Шевченка НАН України, Інститут історії НАН України, Інститут археографії та джерелознавства НАН України, в еміграції — О Горбач та Г Роте (Німеччина) Нині Інститут українських студій Гарвардського університету видає серію «Гарвардська бібліотека давнього українського письменства»

«Па́мятная кни́жка Сара́товской губе́рнии на 1872 год» — фольклористичний збірник (Саратов, 1872), один із розділів якого, «Малоруські пісні», містив цінний матеріал українського мелосу, записаний С Іллюмінарським у Баланді Аткацького повіту (51 пісня та п'ять колядок і щедрівок)

Па́м'ятник — скульптурний чи архітектурний твір, що увічнює видатну особу або важливу історичну подію Його різновидами є монумент, надгробок У XIX ст почали з'являтися присвячені письменникам монументи з мармуру, граніту чи бронзи, іноді з фігурами персонажів їхніх творів Одним із перших П вважаються П М Ломоносову в Архангельську (1832), виконаний скульптором І Мартосом, М де Сервантесу, створений у 1835 у Мадриді (скульптор А Сола), в 1915 з'явився ще один П цьому іспанському письменнику (скульптор Л Куло Валера) У 1839 в Штудгарті було відкрито монумент В Шиллеру (скульптор Б Торвальдсен), у 1844 у Франкфурті-на-Майні — Й -В Гете (скульптор Л Шванталер), в 1857 у Веймарі, перед місцевим театром, — обом письменникам (автор Е Річель) У 1859 у Швейцарії на скелі, що здіймалася над Фірвальдштедським озером, було відкрито незвичайний П з написом «Ф Шиллеру, співцю Тілля Споконвічні кантони» У 1844 з'явився монумент М Карамзіну у Симбірську (скульптор С Гальберг), Г Державіну (1847, автор невідомий) у Казані, І Крилову (1855) в Літньому саду Петербурга (скульптор П Клодт) У 1870 в Парижі у сквері Монж встановили П енциклопедисту Вольтеру (за моделлю А Гудона), а згодом йому ж — у сквері Шампіньйон (1960, скульптор Л Дрів'є), а також Д Дідро (1885, робота Ж Готрена), Г-К Андерсену в Королівському саду Копенгагена (1880, скульптор А В Соб'ю), О Пушкіну в Москві (1880, робота А Опекушкіна), К Гольдоні у Венеції (1883, скульптор А. даль Дзотто), Жорж Санд у Лашатрі (1884, скульптор Е Мійє) У 1888 у Стратфорді-он-Ейвоні з'явилася монументальна група, що увічнила В Шекспіра та героїв його п'єс (автор Р С Говер) У грецьких містах Міссолунг та Афіни постав П англійському поету Дж Г Байрону Монумент Данте Аліг'єрі у тозі з лавровим вінком на голові, з книгою в одній руці (Трієнт, 1896) виконав Ч Дзоккі У 1897 на одному з майданів Парижа було відкрито П О де Бальзаку (скульптор О Роден), автору «Людської комедії» У 1898 у Краківському передмісті Варшави з'явився П поету А Міцкевичу, на якому викарбувані слова «Адаму Міцкевичу Краяни» (скульптор Ц Годебський) Згодом монументи польському поету з'явилися у Львові (робота А Попеля) та в Парижі (скульптор А Бурдель) Один із П Е Золя встановлений у 1908 у передмісті Парижа (скульптор Є Дерре), а інший (1924) — у самій столиці на авеню Золя (робота К Меньє та А Шарпантьє) Хоч Ч Діккенс не схвалював такої практики, його увічнив у Філадельфії (1901) скульптор Ф Едвін Елуелл, а Б Бернсону (1898) та Г Ібсену (1899) П були встановлені за життя (автор С А Сінділг) На початку XX ст Г Гейне поставили монумент на рейнському пароплаві «Лореляй», тому що кайзер Вільгельм II заборонив встановлення скульптурних творів на майданах міст Л Анценгруберу разом з його героєм Гансом у 1905 було зведено П у Відні за моделлю І Шерпе, у 1909 — М Гоголю у Москві (скульптор М Андреєв), у 1927 — Л Толстому у Москві (скульптор Г Новокрещенова), а в 1957 — ще один П (скульптором якого був А Кибальников), О Пушкіну (1958, робота М Анікушина), В Маяковському — у Ленінграді (1959, скульптор А Кибальников) Багато П було встановлено Т Шевченку Найвідоміші з них розташовані у Полтаві (1925, скульптор І Кавалерідзе), у Харкові (1935, скульптор М Манізер, архітектор Й Лангбард) у міському парку на вулиці Сумській, у Києві (1935, робота скульптора М Манізера та архітектора Є Левінсона) у Шевченківському парку біля Київського національного університету ім Тараса Шевченка, у Каневі (1939, скульптор М Манізер, архітектор Є Левінсон) на могилі Т Шевченка, у канадській провінції Онтаріо, неподалік від Торонто (1951, скульптори М Вронський, О Олійник, архітектор В Гнєздилов), Мукачевому (1952, скульптор С Рихва, архітектор Є Дзинра), у Донецьку (1954, скульптори М Вронський, О Олійник, архітектор В Шапаренко), у Моринцях (1956) та Кирилівці (1957, скульптори М Вронський, О Олійник, архітектор О Заваров), у Корсунь-Шевченківському (1960, скульптори М Вронський, О Скобликов), у Москві (1962, скульптори М Грицюк, Ю Синькевич, А Фуженко та архітектори А Сницарев, Ю Чеканюк), у Нью-Йорку (скульптор В Бородай, архітектор А Ігнатенко), в Ашгабаді (1972, скульптор М Лисенко, архітектори А Ігнатенко, А Ахмедов) та ін містах і селах

Па́м'ять — процес відображення, закріплення і збереження інформації, а також впізнавання й відтворення запам'ятованого Залежно від змісту матеріалу, який людина запам'ятовує, виокремлюють такі її різновиди моторна (рухова), словесно-логічна, образна, емоційна П Якщо за ознаку класифікації обирають час збереження матеріалу, то пам'ять характеризують як сенсорну, короткочасну і довготривалу Залежно від мети діяльності її поділяють на

мимовільну і довільну, а за рівнем усвідомлення запам'ятовуваного матеріалу виокремлюють П. смислову і механічну. П. представників різних фахових спрямувань має свої особливості. Так, у вченого домінує логічна, у митців — емоційна, образна П. Цим поняттям називають і минуле, задокументоване різними пам'ятками писемності, словесно-художніми засобами, мистецькими й позамистецькими ідеями та концепціями, формами культури, звичаїв, побуту, історії. Так, героїчний опис присвячений міфічним та історичним подіям, що вже відбулися. Завдяки П. кожне покоління передає свої знання наступному. Втрата історичної та етногенетичної, власне культурної, П., традиції, спадкоємності може призвести до катастрофічних наслідків. М. Бахтін розглядав П., зіставляючи «малий історичний час» (сучасність письменника) та «великий історичний час» (літературна спадщина), адже значні твори немовби «готуються віками, і в час їх дозрівання збираються лише зрілі плоди тривалого та складного процесу творення». Ф. Шлейєрмахер зауважував, що дослідник зі своїми намірами не вільний від попередніх набутків та аналогів. Тому письменник за будь-яких умов використовує інтертекстуальну основу. Особливо важлива П. в усній творчості, сприяє усталенню її традиційних форм та забезпечує їх відтворення з можливими варіаціями. Носії фольклору відзначаються високим рівнем точності відтворення тексту. За допомогою П. на теренах літератури фіксують пам'ятки писемності, а також цінні художні твори.

«Па́м'ять жа́нру» — типологічна змістовність жанру в процесі його історичного функціонування та набування значення внутрішнього канону у перспективі «великого історичного часу». Термін запроваджений М. Бахтіним («Проблеми поетики Достоєвського», 1963, «Питання літератури та естетики», 1979), який виходив із потреб розвинутої історичної жанрології, з усвідомлення «теренів ціннісного сприйняття та зображення світу». Будучи історично відносним поняттям, «П. ж.» зберігає сліди походження жанру з архаїчного ритуалу та міфічної моделі світу, що поступово втрачали свою актуальність. Пізніше міф відігравав роль ідеологічної парадигми минулого, а ритуал набував рудиментарного його вигляду, постійно виявлявся в різних конкретно-історичних ситуаціях, стаючи не лише алюзією на колишні цінності, а й містячи можливість нового їх відродження. Наприклад, романтики, заперечуючи суворі канонічні нормативи та ілюзійно-міметичні засади класицизму, поновлювали жанрові набутки середньовіччя, водночас жанровий норматив поступився авторській модальності. Однак жанр і надалі залишається одним із центральних складників літературної дійсності, бо, «живучи сьогоденням, завжди пам'ятає свою минувшину, свої джерела», розкривається у подвійно цілісному співвіднесенні, стосуючись власне жанру, «логіки жанру», «жанрової сутності», і водночас постає «об'єктивною формою» збереження традицій письменства. Чим вищого ступеня реалізації своїх можливостей досягає жанр у просторі «великого історичного часу», тим виразніше окреслюються його архаїчні ознаки. Тому за постромантичної доби посилюється художня форма світоглядної змістовності жанру, відповідна доцентровій моделі світу, яку розбудовує кожен митець. Так, меніппея, що з'явилася в період кризи міфологічного світосприйняття, стала, на думку М. Бахтіна, основою поліфонії прози Ф. Достоєвського. Особливо актуальним було звернення до «П. ж.» в період модернізму, а в просторі постмодернізму вона постає як концептуальна настанова на гру з художніми формами, вияв опосередкованого визнання онтологічної усталеності світу. М. Бахтін розглядав «П. ж.» в аспекті історичної поетики, зауважуючи, що йдеться не про сутнісну жанрову категорію, а про дефініцію, що потребує виходу за межі традиційно-риторичного означення, на перетин літературної та позалітературної дійсності.

Панд *(перс.: повчання)* — метажанр середньовічної перської і таджицької літератури, моралізаторські прозові і віршові твори, в яких містилися не пов'язані за змістом поради, сентенції щодо різних аспектів життя. Його твори зафіксовані у пехлевійській літературі III—VII ст. Найвідоміший твір П. — «Насигат-наме» заярідського державця Кей-Кавуса (XI ст.), інша назва якого — «Кабус-наме». П. часто був об'єктом пародіювання, як-от «Сто порад» («Сад панд») персько-таджицького сатирика Убейда Зоконі.

Па́нджі — цикл яванських епічних казань доби розквіту імперії Маджапагіт, сформований у XVI ст., який невдовзі поширився у літературах народів Малайського архіпелагу, Сіаму та Кампучії. В основу П. покладено оповідь про царевича Іну Кертапаті, його сестру та дружину Чандру Кірану, які розлучилися за волею богів і знову зустрілися після важких мандрів та випробувань, що випали на їхню долю. Значне місце у творі посідають солярні та лунарні мотиви. Сюжети циклу спочатку використовували у сценаріях (лаконах) традиційного лялькового театру (ваянг гедок), театру масок (ваянг топенг), потім вони зазнали літературного оброблення й поширились у рицарських романах.

Панегі́рик *(грец. panēgyrikos logos: урочиста промова)*, або **Похвала́,** — надгробне слово у давніх греків, що звеличувало покійника. Пізніше так називали відомий з V ст. до н. е. поетичний жанр (енкомій), у якому під час велелюдних святкувань вихваляли чи уславлювали визначну подію, певну особу. Вперше у 380 до н. е. поняття «П.» вжив еллінський письменник та ритор Ісократ у ритмізованій промові на честь Афін під час Олімпійських ігор того ж року, закликаючи греків до боротьби з персами. До цього жанру вдавалися передусім софісти (Горгій, Лісій та ін.) на публічних церемоніях, Олімпійських іграх тощо, протиставляючи свої похвальні промови інвективі. Вживали його навіть у парадоксальному вигляді, якот «Похвала Бусирісу», міфічному царю-злочинцю, але здебільшого застосовували для прославлення можновладців: Александра Македонського, римських («Панегірик Траянові» Плінія молодшого, прибл. 100 до н. е.; три віршованих П. імператорові Гонорію поета Клавдіана тощо) та візантійських імператорів, хоч могли похвалити жінку, країну, місто, предмет, вино. За доби історика Фукідіда (V ст. до н. е.) П., зокрема в епідейктичних промовах, набув вигляду надмірних, почасти фальшивих лестощів, а пізніше сатирик Лукіан Самосатський написав на цей жанр пародію «Похвала мусі». Незважаючи на це, П. залишався популярним, його особливості вплинули на поезію Горація, Овідія, ораторську прозу Цицерона, історичну прозу Корнелія Тацита («Біографія Агріко-

ли») Збереглося зібрання «Дванадцять латинських панегіриків» (IV ст н е) П притаманний усім давнім літературам — єгипетській, шумерській, вавилонській, перській, китайській, індійській Так, у єгипетській писемності кінця III тис — початку II тис до н е П представлений у вигляді гімнів богам (наприклад, Озірісу) та вельможам, фараонам Поширювалися навіть автопанегірики, як-от перські написи Ахеменідів У давньокитайській літературі твори жанру вживалися з середини XII ст до н е едикти, звернення до народу з вираженням монаршої волі (гао) «Книга пісень» (XI—VI ст до н е) містила вже власне П Твори цього жанру набули класичної форми в давньоіранському письменстві, зокрема в «Авесті», де вміщені кілька величальних гат Розвиток П характерний для класичної поезії мовою фарсі (X—XI ст) Арабська поетика X—XIII ст виробила свої, відповідні П, поняття «мадх» і «касида», які використовували палацові поети (Рудакі, Анварі, Сааді та ін), звеличуючи можновладців Поширювалися також П Аллаху та пророкам, зокрема у доробку Насіра Хосрова (XI ст) Засновник перської поезії Рудакі (X ст) започаткував славні державцям, обстоював ідею «справедливого царя» (касида «Мати вина») Гакані, Захір Фар'ябі та ін засуджували палацових поетів, іронічно називали хвалькувату касиду «фахрія» (похвала), але і самі вдавалися до неї Натомість представники дервішсько-суфійської поезії, які апологетизували «своє убоге рам'я на противагу шахській короні», присвячували ґазелі тільки Аллаху П, починаючи від Гасана Газнійського (XI ст), використовували з утилітарною метою, аби привернути увагу покровителя до певного автора Згодом ця тенденція зазнала кризи, замінившись на епігонство, касида набула суто формальних ознак (касида-і-масну, тобто штучна касида), спричинила низку пародій, наприклад прославлення страви в одах Бусгака (XIV—XV ст), вихваляння ремісників, як у доробку Сайідо Насафі (XVII ст), стала особливістю історичних хронік Бірманське письменство також мало свій П, різновидами якого були монгун, що нагадував касиду, характеризувався вишуканістю зображально-виражальних засобів, а також пьоу, тобто звеличення Будди За доби середньовіччя П використовували для прославлення отців церкви, духовних подвижників, благочестиве життя яких описане в агіографіях, гімнографії Твори цього жанру поширились у літературах доби Відродження, класицизму й бароко, зокрема у творчості Ж Б Боссюе, Ж Б Масійона, М Ломоносова Славлячи тогочасних можновладців чи меценатів, автори порушували у своїх творах і злободенні проблеми Часто з'являлися пародії на жанр, наприклад «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського, «Похвальне слово до грошей» фон Деккерса П яскраво виражений у польській поезії творчість А Кшицького, К Яницького, Я Кохановського, А Морштина, І Красицького, А Нарушевича, С Трембецького та ін Абсолютизм Російської імперії сприяв розвитку П славословлення царів Федора Олексійовича («Федор славный воевода»), Петра І, О Меньшикова, цариць Єлизавети, Катерини II та ін Збереглося понад шістдесят таких квазітворів петровської доби В українському письменстві П з'явився наприкінці XVI ст («Просфонема», 1591), хоча окремі його елементи були наявні у творах києворуської доби (Повість минулих літ, Київський літопис, «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона), у пам'ятках писемності XIII—XIV ст «Слово надгробне [ ] Кипріану» Григорія Цамблака, Галицько-Волинський (похвала Данилу Галицькому та Володимиру Василевичу), Західно-руський (славень Вітовту), Короткий київський (похвала Костянтину Острозькому) літописи На початку XVII ст з'явилися вітальні цикли у формі декламацій «Візерунок цнот превелебного в Бозі його милости господина Єлисея Плетенецького» (1618) Олександра Митури, «Імнологія» (1630), «Евхаристіон, албо Вдячность [ ] Петру Могилі» (1632), «Евфонія» (1633) тощо У цих творах яскраво виражені барокові елементи, ускладнена форма, несподівані тропи, вишукані алегорика та символіка, гра слів, поєднані міфічні та біблійні образи, іноді використовується прийом курйозної поезії Відомі також оплакувальні П, як-от «Лямент дому княжат Острозских над зешлым с того світа ясне освецоным княжатем Александром Конъстантиновичом княжатем Острозским, воєводою волыньским» (1603), «Плач, або Лямент по зестю з світа сего вічной памяти годного Григорія Желиборского» (1615), «Вірші на жалосний погреб зацного рыцера Петра Конашевича-Сагаидачного, гетмана войска его королевскои милости Запорозкого [ ]» (1622) Касіяна Саковича Крім книжної української мови, у П часто використовували польську та латину, починаючи з анонімної написаної на честь Петра Могили «Mnemosіne sławy [ ]» (1633), або макаронічну латино-польську славень гетьману Івану Самойловичу «Czyhіrіn pogranіzne mіasto [ ]» (1678) Олександра Бачинського, похвала Лазарю Барановичу «Redіvіvus Phoenіx [ ]» (1684) Лаврентія Крщоновича, «Lukubratіuncula» (1684) Івана Величковського, низка творів Стефана Яворського, присвячених Варлааму Ясинському «Hercules post Atlantem [ ] (1684), «Arctos» (1690), «Pełnіa nіeubwaіącey chwały w herbowym xіęzycu» (1691) Цікаві П на честь гетьмана Івана Мазепи написані Іваном (Яном) Орновським («Муза роксоланська про тріумфальну славу та фортуну з гербових знаків пана І Мазепи»), Стефаном Яворським («Луна голосу, що лунає в пустелі», 1689), Пилипом Орликом («Алцід руський, тріумфальним лавром укоронований ясновельможний його милість пан Іван Мазепа», 1698), Петром Артамашенком («Театр незмінної слави», 1699), Антонієм Стаховським («Дзеркало від писання божественного», 1705) та ін До П відносять також геральдичні епіграми та присвяти, що посіли провідне місце у книжному віршуванні кінця XVI — початку XVIII ст До поетів-панегіристів другої половини XVII — початку XVIII ст належать Григорій Бутович, Феофан Прокопович, Ілля Филипович, Афанасій Заруцький, Данило Галяховський, Мануїл (Михайло) Козачинський, Гедеон Слонимський (Смалинський) та ін Іван Орновський у творі «Спеза (скарбниця — *Ю К*) дорогого каміння» (1693), присвяченому прославленню «Їхних милостей панів Обідовських», наводив мотиви поширення жанру, пов'язані також і з практичними інтересами амбітних авторів

Бо як будеш у віршах прославляти
Будеш славу не меншу й собі заживати
Діаманти славетні, не менше віншують
І верстат, на якому кристал той шліфують,
Тож перу слава буде, як славних звишає,

Бо хто робить достойно, той честь здобуває...
(переклад Вал. Шевчука)

Надуживання П. зумовлювало появу антипанегіриків, зразком яких був пасквіль невідомого поета на гетьмана Івана Самойловича та його синів. Приклади та аналіз П. барокової доби наявні у виданні «Муза роксоланська» (2004, 2005) Вал. Шевчука. В Україні після доби бароко цей жанр занепав, поступився перед одою, однак був відновлений у псевдопоезії «соцреалізму»: «Пісня про Сталіна» М. Рильського, «Сталін», «Ленін» В. Сосюри, «Клич вождя» М. Бажана, «Кредо» Б. Олійника та ін. Часто поняття «П.» вживається в іронічному значенні.

Панібра́тство — див.: **Фамілья́рність.**

Па́нки *(англ. pank: гнилий)* — друге покоління західноєвропейської та американської молоді (середина 70-х XX ст.) на рок-естраді, перейняте протестом проти традиційної культури. Рух П. позначився передусім на музиці, для якої характе́рні радикальна зміна інтонації, що стала різкою, надривною, надмірне використання ударних інструментів, переважання ритму над мелодією. Зовнішність виконавців вирізняли яскравий різнобарвний грим, епатажний одяг, металеві прикраси.

Панлогі́зм *(грец. pan: все і logos: слово, вчення)* — вчення, за яким мислення вважається сутністю, першоосновою світу, логічні категорії ототожнюються з довкіллям. У такому разі формується культ розуму, як у класицистів та просвітників. Найповніше П. представлений у філософії Г.-В.-Ф. Гегеля. На його думку, розвиток природи і суспільства, а отже, і мистецтва є реалізацією логічної діяльності світового розуму, абсолютної ідеї. Концепцію П. спростували романтики, модерністи, постмодерністи.

Панно́ *(франц. panneam, від лат. pannus: шматок тканини)* — декоративний малярський або скульптурний твір, призначений для оздоблення стіни, стелі, дверей. Цікавою роботою такого жанру може бути зображення молодого П. Тичини в оточенні муз, виконане поетом та маляром М. Жуком.

Панора́ма *(грец. pan: все і horama: вид)* — краєвид, що відкривається з певної висоти. Термін вживається також на означення великих за розміром картин із містким переднім планом, розташованих на стіні круглого приміщення. Різновидом П. вважається діорама. Застосовується також для назви різновиду рухомої театральної декорації. Використовується і в художній літературі, коли йдеться про масштабні, всеохопні зображення:

Що ближче до Києва, рух на річці більшав. Спереду лежав пляж — піщаний острів серед Дніпра, де три моторки невгамовно перевозили з пристані купальників. Місто спливало згори до цього берега. З вул[иці]. Революції широкими сходами до Дніпра котилась барвиста хвиля юнаків, жінок, чоловіків — біло-рожевий потік рухливих тіл, що передчували насолоду сонця й води. Серед цієї юрби не було сумних — тут, край міста, починалась нова земля, земля первісної радості («Місто» В. Підмогильного).

Панорамува́ння *(грец. pan: все і horama: вид)* — прийом кінозйомок, поворот кінознімального апарата у горизонтальному, вертикальному або водночас у двох напрямках, застосовується при показі широкого простору, рухливих об'єктів. У літературі прикладом П. може бути описаний у романі «Майстер корабля» Ю. Яновського фільм «Біла пустеля», в якому засніжені дерева «стоять над головою глядача» і водночас з-за дерева виходить оголена жінка, затуливши собою весь екран.

Панпсихі́зм *(грец. pan: все і psychikos: душевний)* — світоуявлення, за яким весь світ має живу душу. П. притаманний анімізму, анімалізму, багато в чому суголосний із гілозоїзмом та пантеїзмом, близький до теорії персоналізму.

Пансексуалі́зм *(грец. pan: все і лат. sex: стать)* — див.: **Психоана́ліз.**

Пантеї́зм *(грец. pan: все і theos: бог)* — філософсько-релігійне вчення, суть якого полягає в тому, що Бог, втілюючи в собі позаособове начало, ототожнюється з природою або з її субстанцією. Методологічною його основою є уявлення про еманацію, тобто зумовленість нижчих сфер буття вищою, та про безпосереднє ірраціональне пізнання Бога. Хоча термін був запроваджений у 1705 Дж. Толандом, П. існував здавен, був відомий давньоіндійським брахманам, давньокитайським даосистам, відображений у концепції давньогрецького мислителя Анаксагора. Він виявився суголосним настановам християнства й ісламу, став теоретичною основою натурфілософських поглядів, що протистояли креаціонізму. Особливо помітною була така тенденція у неоплатоніків, поширилася серед єретиків, утверджувалася за доби Ренесансу (М. Кузанський, Дж. Бруно, Б. Спіноза та ін.), коли обстоювалася теза «природа — це Бог, розлитий у речах», поглиблена Й.-В. Гете, Й.-Г. Гердером, Григорієм Сковородою. П. обожнює природу, на відміну від антропоморфізму, що акцентує на її олюдненні. На основі їх формуються міфопоетичне світовідчуття, тропи, тому вони обидва співіснують у фольклорі та в художній літературі. Стихія П., що містить переважно язичницькі елементи, особливо притаманна поезіям Т. Шевченка з наявним у них архетипом степу, кларнетизму П. Тичини, ліриці М. Драй-Хмари, В. Свідзинського, Б.-І. Антонича, В. Сосюри, В. Підпалого, В. Затуливітра, Л. Талалая, П. Мовчана та ін. Приклад П. із ранньої лірики П. Тичини:

Вдивляються в небо, як в нотне узлісся —
Збагнути я хочу акорди і ро́зпади.
Я хочу заплакати, плакав колись я:
Благословен єси, Господи!

Пантео́н *(грец. Pántheion, букв.: місце, присвячене усім богам)* — античний храм, присвячений богам. Один з найвідоміших П. був розташований у Римі, споруджений Агріппою за правління імператора Адріана (перша чверть II ст. н. е.) на місці культової споруди, мав вигляд глухої циліндричної будівлі (ротонда) з вісьмома великими нішами, перекритої напівсферичною банею. Її визначали класична ясність, цілісність композиції та монументальність форм. За доби середньовіччя П. неодноразово перероблявся, доки не перетворився на церкву. У ньому похований знаменитий Рафаель Санті. Названий за смисловою аналогією П. києворуських богів (Перун, Хорс, Стрибог, Дажбог, Мокоша та ін.) існував у Києві наприкінці X ст. Нині це поняття вживається на означення місця поховання видатних людей, сукупності цінних творів мистецтва, літератури тощо. Так, М. Рильський писав про Кальдерона де ла Бар-

ку, визнаючи його «геніальним драматургом» «Але в пантеоні великих займав місце не він, а творець чудової драми про народне повстання, автор "Овечої криниці" Лопе де Вега»

Пантомíм *(грец pantomimos той, що все відтворює наслідуванням)* — танцювально-розважальна вистава за давньоримської доби, зміст якої передавався за допомогою жестів, рухів, міміки П постав при відмежуванні танцю від музики В основу спектаклю покладалася міфічна фабула або сюжети трагедії Одним із перших авторів жанру вважається Ксенофонт, який у 420 до н е переробив версію одруження Діоніса й Аріадни П здебільшого був театром одного актора, переважно чоловіка, який постійно міняв маски під час дії, граючи у супроводі хору та музики П називають також актора, який передає душевні переживання, думки та емоції за допомогою жестів і міміки

Пантомíма *(грец pantomimos той, що все відтворює наслідуванням)*, або **Мімодрáма,** — різновид зорового сценічного мистецтва, у якому зміст розкривається за допомогою експресивних засобів міміки, жестів, пластичних рухів, часто виконуваних у музичному, іноді словесному супроводі Виник на основі пантеїстичного та антропологічного світосприйняття, первісної гри-змагання рільників чи мисливців, синкретичних дійств сакрального змісту Вживається іноді на означення сцени у балеті, опері, п'єсі тощо, заснованої на безсловесній, драматично виразній грі акторів Використовується як засіб хореографії

Пантомíміка *(грец pantomimos той, що все відтворює наслідуванням)* — виразні пластичні рухи людського тіла, що поруч із мімікою передають внутрішні переживання

Пантомíміст *(грец pantómimos той, що все відтворює наслідуванням)* — актор, який володіє мистецтвом пантоміми

Пантори́ма *(грец panta весь і rhythmos мірність, сумірність, узгодженість)* — суголосся, яке охоплює не лише окремі слова, як в омонімічній римі, а й деякі слова у віршових рядках, як, наприклад, у бароковій поезії Лазаря Барановича

Злото — зло то, зле то, не діли злота
Зло то, не добре, зла буде робота
(переклад Вал Шевчука)

П засвідчує тонке мовне чуття та вишукане авторське опанування слова, повністю заримованих віршових рядків із П не віднайдено

Панту́н *(малай порівняння)* — найдавніший імпровізований жанр в Індонезії, чотирирядкова лірична, сатирична, гумористична імпровізована пісня з перехресною римою, присвячена повсякденним подіям, для якої характерні паралельне зіставлення образів, використання метонімії, алегорії та ін тропів Перші два верси, виконуючи роль зачину за логікою та звуковим ладом, передують думці двох наступних віршових рядків П складається з необмеженої кількості катренів, останній верс завершується першим віршовим рядком першої строфи Привертає увагу невимушеною дотепністю, має вигляд афоризму П обмінюються парубки та дівчата, батьки наречених та ін Приклад жанру в перекладі Л Первомайського

1
Ось камінь-самоцвіт в траву упав,
В траву упав, мов вогник заяскрів
Росою на траві любов,
А сонце зійде — вже її нема
2
Об трісочку поранив ногу я,
Об непомітну трісочку малу
Об квітку серце я вколов також,
Побачивши її в твоїй косі
3
Зап'ястя люди носять на руках,
І тільки я їх на ногах ношу,
Того й сього робити не велять!
Як скаже серце — так я і роблю [ ]

За формою П асоціюється з тріолетом, рондо, віланелою До цього жанру іноді зверталися поети-романтики, зокрема В Гюго, А Добсон, А Ланге, С Бжозовський та ін У поетичній спадщині Ш Бодлера також наявна така форма (вірш «Вечірня гармонія»), в якій не дотримано жанрових вимог (відсутнє кільце, заміна перехресного римування оповитим)

Тонка вібрація поймає всі ростини,
Омлінно тане квіт, немов кадильниць дим,
Звук в аромат тече і кружить плавно з ним,
Меланхолійний вальс вечірньої години!

Омлінно тане квіт, немов кадильниць дим,
Біль серця ніжного і трепет віоліни
Меланхолійний вальс вечірньої години!
Храм неба клониться печалям голубим

Біль серця ніжного і трепет віоліни,
Чуття противиться тьмам небуття чужим!
Храм неба клониться печалям голубим,
В застиглу кров свою повільне сонце плине

Чуття противиться тьмам небуття чужим,
Сліди минулого йому — осяйні крини!
В застиглу кров повільне сонце плине
Несу про тебе мисль потиром золотим!
(переклад М Ореста)

Панфутури́зм (*грец pan все і лат futurum майбутнє*) — другий етап українського футуризму (1919—27), що змінив кверофутуризм Термін належить Г Шкурупію, який додав до назви авангардистської стильової тенденції слово *пан*, тобто *все*, тому що, на його думку, вона має бути всепроникною як у мистецтві, так і в побуті Перші ознаки П характерні для ревфутпоем М Семенка (1919), засвідчені творчістю представників «Комкосмосу», «Аспанфуту», невдовзі перетвореного на «Комункульт» 1927 П змінений наступним етапом — Новою Генерацією

Пáнчалі — один з найдавніших різновидів бенгальської поезії, назва якого походить від назви «панчаліка», тобто лялька, яка використовувалася під час виконання ритуальних гімнів, г р і вячених Шиві, Чонді та ін Основою фабули П були тексти «Махабхарати», «Рамаяни», легенди про життя Крішни тощо Виконували поезію під музичний акомпанемент

Панчатáнтра *(санскр «п'ятикнижжя», або «П'ять кошиків житейської мудрості»)* — писемна пам'ятка давньоіндійської, власне буддійської літератури (III—IV ст), написана на санскриті, живлена фольклорними джерелами Гіпотетичним автором твору міг бути Вішнушарман

Шастри всі, як є, збагнувши,
Велемудрий Вішнушарман
Написав у п'яти тантрах
Цю прекрасну мудру книгу

Вона справді складається з п'яти книг притч та дидактичних новел, побудованих за принципом обрамленої повісті, найвідоміша з яких — «Каліла і Дімна» У П, художньому втіленні шастр (наприклад, «Нітішастра»), що вважалися книгами життєвої мудрості, повчально, іноді сатирично зображене індійське суспільство П'ять частин (тантр) твору немовби написані для нерозумних синів царя «Втрата дружби», «Про війну ворон і сов», «Придбання друзів», «Втрата набутого», «Несподівані діяння» Перша книга побудована на історії лева Пінгалака, який через інтриги убив свого друга вола Сандівака, йдеться про шакалів, стриманого Каратака та нахабного Даманака — синів усунутих міністрів лева В основу другої книги покладено пригоди та перемогу чотирьох друзів — ворона, миші, черепахи, газелі, відтворено особливості тогочасного життя, починаючи з доби Гуптів, епохи розквіту міської культури з культом розуму, поширенням крутійських сюжетів, анекдотів тощо, гуманістичними цінностями, тобто йдеться про скептичний тип світогляду, коли боги постають притлумленими, емблематичними, а пройдисвіти — яскравими, колоритними, засвідчуючи іронічне ставлення до індуїзму У тексті відчутний вплив еротичних мотивів джайнізму (кашмірський виклад Пурнабхагри, XII ст) Оригінал П втрачено, збереглися лише анонімні редакції «Тантракг'іака», власне книга повчань (прибл V ст), «Панчакг'янака», тобто «П'ятикнижжя» (XI ст) Були спроби приписати текст Вішногупті, радникові царя Чандрагупти П засвідчувала трансформацію побутової легенди в чарівну казку, містила алюзії на «Рігведу» й «Махабхарату» (конфлікт ворон і сов), буддійську «Джатаку» (фабула про осла у лев'ячій шкурі, про колесування тощо) У тексті пам'ятки поєднані зооморфний і антропоморфний, сакральний та профанний світи, високий і низький стилі Літературна обробка різних версій міфу, байки, казки, притчі, анекдотів, афоризмів витворювала неповторний інтертекстуальний сплав Привертало увагу вишукане поєднання наративу і поезії, коли віршові вставки (субхошита), вказуючи на моральні висновки, обрамлювали великі прозові фрагменти, виконували важливу смислову та композиційну роль Пам'ятка поширювалась як частина класичних антологій XI—XIII ст «Гітопадеша» («Корисна справа») та «Катгасарітсаґара» («Океан казкових рік»), вплинула на казкові поеми Сомадеви та Кшемендри, на класику східного та європейського Ренесансів («Тисяча й одна ніч», «Книга Синдбада», «Книга папуги», новели Дж Боккаччо), на розвиток світового письменства Перекладена багатьма мовами світу У сасанідському Ірані П на мову пехлеві переклав царський лікар Бурзое (VI ст) Згодом з'явився арабський переклад Абдалаха ібн ал-Мукаффи (VIII ст), виникла версія, що називалася «Каліла і Дімна», від переінакшених імен Каратака й Даманака Візантієць Сімеон Сіф (прибл 1080) переклав цей твір на грецьку мову, витлумачивши слово *каліла* як *вінець*, *дімна* як *сліди кочів'я*, наслідком чого стала назва твору «Стефаніт та Іхнілат» («Укоронований та Слідопит»), відомого в перекладі на церковнослов'янську мову як «Описаніє Сіфа Антіоха о дверях, нарицаемих Стефанита і Ихнилата» Арабський варіант був перекладений єврейським рабином Йоїлем, на його основі Іоанн із Капуї зробив переклад латиною («Повчання людського життя») Згодом з'явилися переклади італійською, французькою, німецькою, чеською мовами які вплинули на шванки Г Сакса, байки Ж де Лафонтена, поему «Рейнеке-лис» Й -В Гете, казку «Фарбований Лис» І Франка У Франції розповсюджували варіант П, перекладений із її турецької версії «Гумайюн-наме» («Королівська книга») Інколи видозмінені тексти, якот відомий у перській обробці «Пробний камінь мудрості» (XVI ст), знову поверталися в Індію Існує понад двісті перекладів П на шістдесяти мовах На підставі вивчення пам'ятки Т Бенфей започаткував компаративістику У Росії з П вперше ознайомилися з перекладу Б Волкова із французької мови («Политические нравоучительные басни Пильпая, философа индейского», 1762), а в Україні перші відомості про неї з'явилися завдяки В Масловичу у виданні «Про байку та байкарів різних народів» (Харків, 1816) Інтертекстуальні фабули П використовував І Франко у книзі «Коли ще звіри говорили», надаючи персонажам пам'ятки національних українських ознак У 1988 П разом із Шукасаптаті з'явилася українською мовою в перекладі І Серебрякова, Тамари Іваненко та П Іванова

Паперо́вий а́ркуш — встановлена певними стандартами одиниця розрахунку кількості паперу, необхідного для тиражу друкованого видання

Папіроло́гія *(грец papyros трав'яниста рослина родини осокових і logos слово, вчення)* — відгалуження палеографії, допоміжна історико-філологічна дисципліна, сформована в останній чверті XIX ст Її завданням є прочитання, тлумачення, видання поширених у країнах Середземномор'я, в Месопотамії, біля Мертвого моря, в Румунії давньогрецьких та латинських папірусних, а також демотичних, коптських, візантійських, арабських текстів, записів на глиняних черепках (остраконах), дерев'яних табличках, прикріплених до мумій Засновниками та представниками П вважають У Вількена, В Шубарта, В Кеніона, Б Гренфеля, А Ханта, Дж Магаффі, П Жуге, Дж Вітеллі, Г Церетелі

Папірус *(грец papyros трав'яниста рослина родини осокових)* — давній рукопис, виконаний на матеріалі зі склеєних стрічок, вирізаних із стеблин папірусу, багаторічної рослини родини осокових Cyperus papyros Винайдений у Єгипті на початку III тис до н е Крім єгипетських, відомі також грецькі, коптські, єврейські, арамейські, сирійські, латинські, арабські П Довжина сувоїв іноді сягала 40—45 м Його відповідником у Давньому Римі була харта

Пара́баса *(грец parabasis звертання)* — в античному театрі — безпосереднє звертання актора до глядачів під час драматичної дії, не пов'язане з її сюжетом, надає творові двоплановості Ідеться про авторський відступ, який виголошували корифей та учасник хору, знявши маски Вони оцінювали дійство на сцені, формулювали думки про політику й письменство, іноді висловлювали претензії до аудиторії брали на кпини конкретних осіб Так, Арістофан («Хмара») за допомогою П глузував над Сократом У пізній аттичній комедії цей прийом вже не застосову-

вали У ширшому значенні П стосується авторської позиції, позасюжетного виголошення сценічних чи інших (громадських, політичних тощо) ідей, що використовували у пролозі давньоримські комедіографи Теренцій, Плавт Глядачеві подавали інформацію про події, що мають бути розіграні на кону, знайомили з мистецтвом театру, проте будь-які повчальні, викривальні, соціальні формули були відсутні Класицисти запровадили для П ролі резонерів Так, у «Тартюфі» Мольєра для цього був введений образ Леонта, у «Недоростку» Д Фонвізіна — Стародума та ін У реалістичній комедії використовували прийом самовикриття, що здійснював негативний персонаж, як-от Городничий у «Ревізорі» М Гоголя, формулюючи авторську позицію, зафіксовану у мотто комедії Персонажів, що від імені автора звертаються до залу, може бути й кілька («Кохання — згубна гра» К Чапека) Прихильники агітаційного театру покладали виконання цієї функції на умовних дійових осіб, або зонгів «Добра людина з Сичуані», «Крутоголові й гостроголові», «Матінка Кураж» Б Брехта, «Тартюф — 59», «Чи був Іван Іванович?» Н Хікмета, «Вій» Остапа Вишні тощо

Пара́бола *(грец parabole)* — повчальне інакомовлення, близький до притчі жанровий різновид із розгорнутим тлумаченням зображуваних подій У творах за стислою розповіддю завжди приховані кілька планів іншого змісту Передусім ідеться про порівняння, застосоване поруч з іншим поняттям, про слово, в якому це поняття загадується, власне наратив, що містить історію, яка є моральним уроком У структурі П закладено інакомовний образ, що тяжіє до символу (іноколи — до символічної притчі), а не до алегорії, не втрачаючи предметної виразності за ситуативної багатозначності Під час становлення П були важливими зіставлення, схожість, адже цим терміном античні оратори часто називали прості порівняння, вживані з дидактичною метою П були відомі й античному письменству, зокрема використані в доробку Менєнія Агріппи, їх застосовували у християнській літературі, зокрема в Євангелії (притча про блудного сина) «Книга парабол» входила до складу «Західно-східного дивану» Й -В Гете Зверталися до її можливостей Е А По («Тінь»), Ф Кафка («Процес»), Е Хемінгуей («Старий і море»), Г Гессе («Гра в бісер»), Ж П Сартр («Диявол і Господь Бог»), Г Гарсіа Маркес («Сто літ самотності»), Кобо Абе («Жінка в пісках») та ін У творах давнього українського письменства доби бароко, особливо у проповідницькій літературі, використовували «Римські діяння», «Велике зерцало» тощо, опрацьовували фабулярний і параболічний сюжет Двочленна структура надає творам філософського змісту, увиразнює фабулу та тлумачення, в якому розкривається їх зміст, як-от оповідь Антонія Радивиловського про лева, який відкусив голову приборкувачеві, про Розімунду та Грацію Плену, про убогого слугу та ін П наявні у «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, «Слові про людську душу і тіло» Кирила Турівського, у третьому розділі «Книжки» Івана Вишенського («Порада»), у творах Антонія Радивиловського — автора вісімнадцяти П , в «Убогому жайворонку» Григорія Сковороди, у «Подорожньому і каліці» І Красицького Незавершена багатопланова П властива творам О Стороженка («Марко Проклятий»), В Земляка («Зелені млини», «Лебедина зграя»), Вал Шевчука («Дім на горі»), В Дрозда («Самотній вовк») та ін Інколи П є елементом назви твору — «Дияболічні параболи» Ю Клена та Л Мосендза, які підписувалися спільним псевдонімом Порфирій Горотак

Параболі́чність *(грец parabole)* — повчальне інакомовлення, притаманне притчі, коли за стислою розповіддю про певну подію приховані два або кілька змістів, як у «Тригрошовій опері» Б Брехта чи «Білій недузі» К Чапека

Параго́га *(грец paragōgē приправа)* — див **Евфонія.**

Пара́грам *(грец para біля і gramma риска, літера, написання)* — різновид каламбуру, гра слів з незначною зміною їх складу *барон — баран*

Пара́граф *(грец paragraphē, букв написаний поруч)* — частина тексту певного твору, статуту, наукової праці тощо, що містить викінчене положення, як правило, позначається знаком §

Пара́да *(франц parade, від лат paro готую, влаштовую)* — коротка комедія (XVIII ст), джерелами якої були comedia dell'arte та традиція народного театру, близька до арлекінади Вистави зазвичай відбувалися на ярмарках, перед театральним будинком Відомі П польського письменника Я Потоцького

Паради́гма *(грец paradeigma приклад, взірець)* — система форм слова чи групи слів у лінгвістиці, співвідносна з певною системою граматичних чи синтаксичних значень У поетиці, зокрема у мові художньої літератури, слово розглядається як П контекстів, тобто конкретних вживань лексеми в її синтагматичних зв'язках Так, слово *містерія* у поетичних текстах Т Шевченка об'єднує сукупність мінімальних контекстів його збірки «Кобзар» Проте вживання цієї лексеми можна розширити, надати йому культурно-історичних ознак, якщо звернутися до спадщини інших авторів Поняття «П » вказує також на загальні тенденції у розвитку думки відповідного філософського періоду у вигляді провідних ідей, поглядів, цінностей, що позначаються на культурі, науці, мистецтві, а отже, і літературі, наприклад світоглядна чи соціокультурна П Це поняття, на думку історика й філософа Т Куна, співвідносне з поняттям наукового товариства, відображене в дослідженнях та підручниках, визначає проблеми, що підлягають висвітленню, складається із символічних узагальнень, метафізичних елементів, які формують спосіб бачення універсуму, ціннісних настанов, загальноприйнятих нормативів, котрі засвідчують рівень розвитку аналітичної свідомості Термін застосовують також при акцентуванні мови, провідної за певної доби, при виявленні її зв'язків із відповідним стилем чи напрямом письменства Тому розглядають такі різновиди П , як семантична та поетика імені (символізм), синтаксична (футуризм), прагматична (натуралізм) та поетика егоцентричних слів

Парадигма́тика *(грец paradeigma приклад, взірець)* — системний аспект вивчення мови, опозиційний синтагматиці Тип зв'язків у мовній системі на підставі варіативності, подібності, протилежності, похідності, субкатегоризації мовних одиниць, вжитих у певній позиції Ф де Соссюр виокремив аспект П (асоціації), де мовні одиниці пов'язані за схемою спільності — відмінності у формі та значенні, охоплюються на цій основі відповідними групами, як-от

класифікація звуків, синонімічний ряд тощо У вужчому значенні йдеться про поєднання взаємозамінюваних або взаємовиключних мовних одиниць П називають також нефіксовану послідовність тексту, зіставлень, варіацій У структуралізмі на відміну від синтагматики йдеться про вертикальну вісь вибору мовних одиниць У літературознавстві відповідником П може бути вісь літературних родів, а синтагматики — вісь літературних видів Так, твір «Новина» В Стефаника належить до епосу, реалізований у горизонтальній площині як проза, постає у жанровій формі новели

Парадо́кс *(грец paradoxos несподіваний, дивний)* — міркування, що містить формальну суперечність, а під час його доведення можна одночасно підтвердити істинність і хибність судження Так у логіці називають ситуації, позбавлені розв'язання, наприклад античні апорії («Покритий») За посиленої алогічності висловлення у П несподівано виникає нова, свіжа думка, наприклад у міркуваннях Еразма Роттердамського («Похвала Глупоті») *«Помилятися, кажуть, — велике нещастя А я вважаю, найбільше нещастя — ніколи не помилятися»* У філософії П використовують антиномію (І Кант), у математиці — канторівську теорію множин, в лінгвістиці — семантичний та синтаксичний П Як дотепний афоризм, основою якого є два антоніми, він був відомий здавен Так, Плутарх наводить небилицю Антіфана Вергейського (IVст до н е), за якою взимку у північних країнах слова́, вилітаючи з уст, замерзають, а весною розтають, потрапляючи вже в інші вуха Цицерон був автором філософсько-риторичного трактату «Парадокси стоїків» (43 до н е) Віртуозною парадоксальністю відзначені твори В Шекспіра, Б Паскаля, Ф Ларошфуко, Ж Л Лабрюйєра, Ж Ж Руссо, Л С Мерсьє, Т Шевченка, П Ж Прудона, Г Гейне, Т Карлейля, А Шопенгауера, А Франса, М Нордау, Емми Андієвської та ін П можуть суперечити поширеним явленням про певні явища *«Війна — така ж кара для переможця, як і для переможеного»* (Т Джефферсон), *«Прочитати щоденник людини — це найненадійніший спосіб дізнатися правду про неї»* (Л Даррел) Інколи П застосовується при переосмисленні відомого афоризму чи сентенції Так, вислів Б Шоу *«Не роби іншому того, що він може зробити з тобою у вас можуть бути відмінні смаки»* є переінакшенням морального імперативу І Канта П поширений у фольклорі (*«За деревами не бачить лісу»*), художній літературі (мистецтві), відіграючи функцію одивнення *«Він ненавидів, бо умів любити»* (М Рильський) Так, Д Дідро звернув увагу на акторський П, коли артист, виконуючи певну роль, не переживав емоцій Цей прийом О Вайлд описав у «Портреті Доріана Грея», коли актриса Сібілла Вейн, закохавшись, не змогла зіграти Джульєтту Інколи П формулюються у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я (*«Тихіше їдеш — далі будеш»*), каламбуру (*«Катерина та Василь / посварились за кисіль, / Катерина Василю не уступить киселю»*), оксиморона (М Григорів *провалля піску*) Лаконічні, з викінченою думкою П використовуються задля висміювання догми Їх розглядають у генологічному та стилістичному аспектах П можуть бути авторськими (Ліна Костенко *«Великі поети не вміють писати вірші»*) або інтертекстуальними (архетекст Рене Декарта в інтерпретації В Голобородька *«Якщо я мислю — я існую, якщо не мислю — я живу»*) Афористичний вираз може містити тонку іронію (І Тургенєв *«Заперечення теорії — це вже теорія»*) П вживається також як елемент сюжетотворення, наприклад у байці «Щука» Є Гребінки чи в романі «451° за Фаренгейтом» Р Бредбері, де пожежники не гасять вогонь, а палять книги Письменники використовують П для характеризування індивідуальних особливостей мовлення літературних персонажів (баба Палажка та баба Параска І Нечуя-Левицького), рідше — як окремий твір («Чи сприяло відродження наук та мистецтв поліпшенню моралі?» Ж Ж Руссо, «Розмова, звана Алфавіт, або Буквар світу» Григорія Сковороди), його назву («Татуйована троянда» Т Вільямса, «Поема без героя» Анни Ахматової, «Дівчина без країни» Б Рубчака) Відомі також «Притчі й парадокси» Ф Кафки, в яких відображені невизначеність реалій, метафізична невпевненість, витончена гра слів, твір «50 магічних таємниць» С Далі, що складався з десяти важливих для митця правил, як-от *«Не бійся досконалості, тобі не досягти її ніколи»* П може стосуватися певного жанру, наприклад біографічного роману, в якому на основі текстуальності як документального факту має конструюватися життєпис персонажів відповідно до їхніх реальних прототипів Насправді, за спостереженням Галини Грегуль («Українська біографічна проза першої половини XX століття », 2005), утворюється ілюзорна ідентичність, або «ідентичність після смерті», на зразок «Романів Куліша» В Петрова, де головний герой відрізняється від конкретно-історичної постаті П Куліша, а біографічне письмо стало ігровим світом Особливу увагу П приділяли представники «нової критики», розглядаючи його як різновид образної мови Так, К Брукс («Доладно оздоблена урна», 1947) вбачав у ньому достеменну «мову поезії» П може перетворитися навіть на мету творчості, що спостерігалося у практиці письменників бароко та авангардистів, які намагалися приголомшити реципієнта Зверталися до нього модерністи І Кальвіно, М Йогансен, І Костецький, М Кундера, Х Л Борхес, Г Гарсія Маркес Особливого значення йому надають постмодерністи Так, на думку Ж Дерріди, П притаманний деконструкції у випадках, коли приписувані тексту випадкові значення розпорошуються у безлічі сигніфікацій, що містять багато апорій, як у вірші «Літаюча голова Виробничий автопортрет» В Неборока Водночас на цих теренах функції П, який перебуває у стихії гри задля гри, втрачають своє значення, унеможливлюють будь-яке трактування Поняття вживається, коли певна думка відрізняється від загальноприйнятих настанов, що висвітлено у вірші Наталі Павлик

заєць по небу пробіг зухвало
спочатку заклякли
тоді реготали
а потім
вернутися вимагали
стріляли за те
що він заєць
за те
що по небу
за те
що пробіг
за те
що не був
подобизною їх

Парадоксóграфи *(грец paradoxos несподіваний, дивний і graphō пишу)* — твори античних письменників (Каллімах, Антігон, Еліан, Пліній, Гелій), у яких зображували надприродні явища, описували магію, астрологію, чуда, події, що не належали до міфу

Паракатáлоге *(грец para біля і katalogos список)* — речитатив, який в античних п'єсах виконувався одночасно з хоровими та сольними вокальними партіями Основою цього прийому була зміна не лише ритму, а й тональності, оскільки П вимагав спеціального акомпанементу

Параклайсіфирóн *(грец paraklausiphyron)* — лірична пісня античності, яку співав закоханий під вікном своєї коханої Цей жанр розробляли Алкей, Теокріт, Горацій, Овідій, Катулл Грецькі автори надавали П форми монологу, а римські — переважно діалогу

Паралелíзм *(грец parallēlismos зіставлення, порівняння)* — аналогія, уподібнення, спільність ознак або дій, художній і композиційний прийом, що полягає у зіставленні чи протиставленні двох чи кількох образів, найчастіше явищ природи та світу людини *«Плавай, плавай, лебедонько, по синьому морю, / Рости, рости, тополенько, все вгору та вгору»* або *«Не щебече соловейко в лузі над водою, / Не співає чорнобрива, стоя під вербою»* (Т Шевченко) У давньогрецькій риториці вживалися три різновиди П — ізоколон, антитеза, гомеотелевтон О Веселовський вбачав у П первинну формулу, пов'язану з анімізмом раннього мислення, з якої постали поетичні тропи Поняття називає недиференційовану двочленну сполуку, в якій обидва компоненти співіснують, одночасно поєднуючись та розмежовуючись, і диференційовану, в якій вони зумовлені асоціаціями, подібностями, суміжностями, контрастами, формальними ритмічними та синтаксичними структурами, що мають паралельний вигляд, риторичними питаннями *«Як надійшла любов справдешня, / Хлюпнула пригорщу тепла, / Моя душа, немов черешня, / Понад снігами зацвіла»* (Д Павличко) На основі двочленних утворень можуть формуватися багаточленні шляхом приєднання нових компонентів, зіставлюваних із тим самим об'єктом Найчастіше П виражений однорідними синтаксичними конструкціями, відомими з фольклорної традиції Зразок з пісні легендарної Марусі Чурай, схильної до витворення тонкого психологічно-антитетичного настрою на основі розгорнутих порівнянь

Як ми кохалися, як зерно в горісі,
Тепер розійшлися, як туман по лісі!
Як ми кохалися, як голубів пара,
Тепер розійшлися, як чорная хмара!

О Потебня вважав П модальною формою, похідною від порівняння Проте, на відміну від нього, П виконує сюжетно-композиційну функцію, пов'язує певні мотиви чи елементи стилю в художньому творі, особливо важливий у ліричному сюжеті, що розвивається за доби романтизму у творах В Вордсворта, А фон Шаміссо, В Мюллера, А Метлинського, М Петренка, в яких пейзаж втрачає описовість, набуваючи суб'єктивно-емоційного забарвлення О Веселовський використовував поняття «психічний П », бо йдеться «не про ототожнення людського життя з природним та не про порівняння, що передбачає усвідомлення розмежованості зіставлюваних предметів, а про зіставлення за ознакою дії, руху дерево хилиться, дівчина вклоняється — так у малоросійській пісні» Це притаманне і літературним творам, наприклад віршу «Червона калино, чого в лузі гнешся » І Франка, де використано поетичну та народнопісенну традицію Часто П виконує роль експозиції і розв'язки твору, створюючи ефект смислового кільця, зокрема у вірші «Поетична мова» М Ореста, де автор розгортає паралелі між мовою та домом Поширені також строфічний П , як у низці сатиричних поезій В Самійленка («Ельдорадо» та ін), ритмічний («Замість сонетів і октав» П Тичини, де використаний принцип чергування строфи й антистрофи), антитетичний («Світлий день — уста медяні » В Свідзинського), асиметричний із взаємоперетинами («обризкала іржею осінь місто де хрустять » Р Бабовала), звуковий, часто у вигляді алітерацій, асонансів («Зорі — очі, очі — зорі» М Вороного), панторими Відомий і тематичний П , як у вірші «Журба» Л Глібова, де наведено два мотиви Трапляється лексико-синтаксичний різновид, що полягає у тотожному чи схожому розташуванні складників мови у суміжних частинах тексту у формі питань і відповідей, притаманних весільній пісні «Ой на горах сніги впали» Інколи поряд із прямим П вживається зворотний (негативний), оформлений за допомогою частки *не*, коли наголошено не на семантичній відмінності, а на збігу основних смислових ознак зіставлюваних явищ, коли одне з них окреслюється за допомогою іншого (різновид хіазму) *«Ой то не зоря — дівчина моя»* (народна пісня), *«Не гора йде до Мухамеда, а Мухамед до гори»* (прислів'я) Трапляється заперечно-стверджувальний П *«Летіла зозуля / Та й стала кувати / Ой, то ж не зозуля, / То рідная мати»* В Домбровський розглядає П як синтаксичну стилістичну фігуру поруч із хіазмом, інверсією, зевгмою, І Качуровський відносить його до фігур конструкції Р Якобсон, Ю Лотман схильні вбачати в П біном як загальний закон поетичного тексту, в якому один коефіцієнт стає відомим завдяки іншому Магдалена Ласло-Куцюк («Засада поетики»), підтримуючи їхні погляди, вважає П наскрізним явищем, притаманним усній та писемній творчості

Паралéль *(грец parallēlos той, що йде поруч)* — риторична фігура, що полягає у зіставленні, порівнюванні однакових, однотипних явищ Обстоюючи це поняття, Зоряна Куньч для ілюстрації наводить приклад із фольклору, де душевні настрої людини постають як П до явищ природи

Зелений дубок на яр похилився,
А син своїй неньці в ніженьки вклонився

Паралéльне виданнÿ *(грец parallēlos той, що йде поруч)* — назва двох окремих видань одного твору, опублікованих одночасно різними мовами або з різним оформленням

Паралéльний монтáж *(грец parallēlos той, що йде поруч, і франц montage, букв піднімання)* — одночасне зображення кількох значущих епізодів, що викликає враження їх синхронності Цей прийом здебільшого використовується у кінематографії й на телебаченні, менше — у художній літературі Зразком П м з художніх текстів є розмова малого Сашка із конем, поки дівчата співають щедрівку («Зачарована Десна» О Довженка)

Паралéльний пéреклад *(грец parallēlos–той, що йде поруч)* — переклад, надрукований паралельно з текстом оригіналу з ідентичними рядками та сторінками Таким, зокрема, було упорядковане Д Красицьким видання в 1961 «Заповіту» Т Шевченка 44-ма мовами

Паралéпсис *(грец paralēpsis. прийняття)* — різновид альтернації, вказує на не менший ніж у паралíпсисі обсяг інформації, що подається за допомогою коду фокалізації, який керує розповіддю

Паралíпсісъ *(грец paralēpsis прийняття)* — апосіопезис Термін О Горбача

Паралінгвíстика *(грец para біля і лат linqua мова)* — розділ мовознавства, який вивчає невербальні засоби, що супроводжують мовлення діапазон модуляції голосу, гучність, темп, емоційно-експресивне забарвлення, особливості дихання (зітхання), міміку, жести, інші чинники, які відіграють комунікативну роль Є джерелом етнокультурної, соціальної інформації, відображена у літературі

Паралíпсис *(грец paralēpsis прийняття)* — різновид альтернації, вказує на не більший ніж у паралепсисі обсяг інформації, поданої за допомогою коду фокалізації, який керує розповіддю Вживається у значенні вторинного еліпса, коли не помічають одного чи кількох складників описуваної ситуації

Паралітератýра *(грец para біля і лат litteratura буквене письмо, освіта, наука)* — сукупність творів певної літературної групи чи школи, що протистоїть панівному напряму, називає популярне, масове, тривіальне письменство, «літературний низ» Твори П адресовані читачеві з невибагливим естетичним смаком, із примітивними аксіологічними та моральними уявленнями, зі схильністю до стандартного мислення, або, як зауважив Х Ортега-і-Гасет, кожному, хто почувається таким же, «як усі», і задоволений своєю пересічністю Зазвичай у книжковій продукції П відсутня психологічна глибина, переважають банальні побутові чи фантастичні події, містифікації провокації Поширеними в П є жіночий, детективний, пригодницький, науково-фантастичний романи, а також трилери, вестерни, фентезі тощо До П за античної доби належала проза, що не вважалася красним письменством, представленим поезією та риторикою, в яких вбачали мову богів Давні греки відносили до П твори інших народів, «варварів» До цієї категорії середньовічні священики, прагнучи віднайти божественну істину, зараховували гру словом, сміхову культуру згодом класицисти та представники Просвітництва не визнавали середньовічного письменства та фольклору З позиції «соцреалізму» П були майже всі твори світової класики і модернізму Практика різкого протиставлення одних літературних явищ іншим, поцінування письменства лише з позицій панівного напряму є безперспективною порівняно з їх зіставленням та адекватним розумінням Часто поняття «П» застосовують щодо коміксів, кітчу, гепенінгів, шоу, імітат-текстів тощо

Паралогíзм *(грец paralogismos хибний умовивід)* — мимовільна логічна помилка у міркуваннях, яка виникає внаслідок порушення законів та правил логіки, призводячи до хибних висновків

Паранóя *(грец paranoia божевілля, безумство)* — психічна хвороба, яка характеризується стійким маренням без галюцинацій за збереження адекватного мислення У вужчому значенні, що з'явилось у 50—60-ті XX ст, П називають напруження, тривожну інтерпретацію з елементами манії змови, самоомани як компенсаційної реакції на тривогу Неадекватне сприйняття змін у внутрішньому світі індивіда перешкоджає його спробам утвердити своє Я на підставі уявної зовнішньої «змови» Цей стан супроводжується підозріливістю, зосередженням особи на внутрішніх відчуттях, проективністю, грандіозністю, гостротою сприймання, інтелектуальною наївністю П позначається і на художній творчості наприклад, Т Осьмачка симулював божевілля під час арешту в 30-ті XX ст, а згодом у нього розвинулись ознаки П, що відображене у його поезії та прозі Цей стан він описав у повісті «Ротонда душогубців» Проблему самоомани у психоаналітичних студіях З Фройд висвітлював як інтелектуальну сублімацію нарцисичного лібідо, виражену у формах первісного анімізму, у пояснювальних наративах релігії, філософії, науки, літератури Використовуючи ці спостереження, Ж Лакан вбачав у людському знанні структурні елементи П амбівалентне Я прагне усунути розбіжність між фрагментаризованим тілесним образом та образом, яким його уявляє суспільна група між Тінню та Персоною (К-Г Юнг), між знанням і владою (М Фуко) Таку тенденцію П Рікер кваліфікує як «герменевтику підозри», якщо глибинна орієнтація культури незрозуміла для суб'єкта пізнання, Ф Джеймсон — як ерозію узагальненої цінності, якщо індивід знає про створення значення, але йому не відомо, яким чином це відбувається

Парапсихолóгія *(грец para біля, psychē душа, logos слово, вчення)* — наука, що займається вивченням незвичайних психічних явищ на зразок яснобачення, телепатії тощо

Парасќéній *(грец para біля і skenē сцена, кін)* — в античному театрі — дерев'яні прибудови (крила) обабіч сцени

Паратáксис *(грец parataxis, букв розміщення поруч)* — синтаксичний зв'язок самостійних, незалежних частин висловлювання, розташованих послідовно

Парáф *(франц paraphe)* — розчерк у підписі, скорочений підпис, ініціали

Парафрáгми — переносні ширми в античному театрі

Парафрáз, або **Парафрáза** *(грец paraphrasis опис, виклад),* — інтертекстуальний прийом, скорочений чи розширений переказ своїми словами чужих думок Зразками П вважають адаптований виклад міфічного чи літературного тексту (роман «Гаргантюа і Пантагрюель» у стислому переказі Ірини Сидоренко), твори Т Шевченка («Ісайя Глава 35», «Осія Глава XIV»), Лесі Українки («Невільницькі пісні»), Б Кравціва («Книга пісень»), в яких використаний інтертекстуальний прийом перенесення прозового тексту Св Письма у поезію, диптих «До Пархома» П Гулака-Артемовського, що був довільною переробкою од «До Деллія» та «До Левконої» Горація У письменстві на основі П застосовують переважно прийоми наслідування, пародії, пастишу, переказу, іноді алюзії Він може бути стилістичною фігурою, окремим жанром, як-от «Мимовільний парафраз» Ліни Костенко, що виник на основі різних літературних та позалітературних ремінісценцій, сприймається як іронічне послання

Поет, не дорожи любовію народной,
Бо не народ дає тобі чини
Кому потрібен дар твій благородний?
На всякий случай оду сочини
Пиши про честь і совість, а при етом
Вмочи своє перо у каламуть
Ну, словом, так Поет, не будь поетом,
Тобі за ето ордена дадуть

У російській літературній практиці XVIII ст П називали віршований переказ прозового твору Так, В Тредіаковський (хорей), М Ломоносов (ямб), О Сумароков (ямб) завіршували 143-й псалом, щоб з'ясувати, який розмір більше відповідає «високому штилю» Ці твори були опубліковані в 1744 під назвою «Три оди парафрастичні» Термін використовується і в музиці на позначення інструментальної п'єси на оперні теми або народні мелодії Ф Ліст написав П для фортепіано на «Полонез» із опери «Євгеній Онєгін» П Чайковського До П зверталися М Лисенко, М Леонтович та ін П відрізняється від перифраза, тобто розгорнутої метонімії

Пареміогра́фія *(грец paroimia прислів'я, приказка і graphō пишу)* — наука про збирання та систематизацію прислів'їв, приказок, близьких до них прикмет побажань

Пареміоло́гія *(грец paroimia прислів'я, приказка і logos слово, вчення)* — розділ мовознавства, який вивчає пареми приказки, прислів'я, примовки, загадки, прикмети, повір'я, пустомовки, замовляння, небилиці, нісенітниці, казкові формули, скоромовки тощо Перші словники, в яких були зафіксовані й систематизовані тексти (пареміографія), уклали Арістотель, Плутарх За доби Відродження стала популярною «Adagia» Еразма Роттердамського (1515), що мала кілька перевидань Проблема П набула особливої актуальності у XIX ст, що засвідчили збірники прислів'їв В Даля, М Номиса, І Франка, І Носовича, Е Ляцького, П Шпілевського Перші монографії з цієї проблеми належать О Потебні («Із лекцій з теорії словесності Байка Прислів'я», 1894, друге видання 1914), І Тимошенку («Візантійські прислів'я та слов'янські паралелі до них», 1895), М Сумцову («Досвід історичного вивчення малоросійських прислів'їв», 1896), В Перетцу («Літературні джерела та прототипи трьохсот прислів'їв», 1897, «З історії прислів'їв Історико-літературні нотатки та матеріали», 1898), Є Ляцковському («Матеріали для вивчення творчості та побуту білорусів Прислів'я, приказки, загадки») та ін У XX ст П досліджували П Попов, Г Пермʼяков («Від прислів'я до казки», 1970, «До питання про структуру пареміологічного фонду», 1975), М Пазяк («Українські прислів'я та приказки Проблеми пареміології та пареміографії», 1984) та ін Вагомий внесок у вивчення П зробили Інна Пасічнюк, Ганна Марченко Особливості П висвітлені у наукових студіях Оксани Лабащук («Українська примовка структура, побутування, функції», 2004), С Пилипчука («Галицько-руські народні примовки» Івана Франка пареміологічний та пареміографічний аспекти, поетика текстів», 2005)

Паренети́чна літерату́ра *(грец paranetikos дорадчий, повчальний і лат litteratura буквене письмо, освіта, наука)* — твори писемності, які розкривають громадські та виховні проблеми, змальовують ідеалізованого носія певної суспільної ролі Виокремлюють два її різновиди біографічний та педагогічний Жанр започаткували Платон, Арістотель, розвинули Ісократ, псевдо-Плутарх, які прагнули сформувати досконалу людину У давньоримській літературі, зокрема у працях Квінтіліана, йшлося про зразкового політика, вояка, трибуна, консула Цю традицію поглиблювали Фома Аквінський, Егідій Колонський, Н Макіавеллі, Еразм Роттердамський, М Рей та ін П л характерна для доби Просвітництва, для просвітницького реалізму («Маруся» Г Квітки-Основ'яненка), коли йдеться про виховання морально досконалого індивіда або для «соцреалізму» («Як гартувалася сталь» М Островського), спрямованого на формування «радянської людини»

Паренте́за *(грец parénthesis внесення)*, або **Вста́вка,** — риторична фігура, що полягає у перериванні думки і висловленні у формі іншого речення того, що слід було сказати раніше В Домбровський розглядає її як синтаксичну фігуру поряд із паралелізмом чи інверсією

Паренти́рс *(грец para біля і тирс у Давній Греції обвитий листом кий, який носили вакханки)* — вада оратора, нерозрізнення ним розбіжностей між пафосом та звичайним предметом обговорення, емоційна перенасиченість промови, в якій ідеться про буденні справи Прийом П часто використовують письменники, особливо у бурлескно-травестійних творах

Паерго́н *(грец parergon випадковий, побічний)* — елементи, додані до твору (рами картин, колонади будівлі, палітурка книжки тощо) для відокремлення власне твору від зовнішніх атрибутів, які нині називають артефактами Поняття І Канта («Критика здатності судження») Ж Дерріда («Істина і малярство», 1987) досліджував відмінності між зовнішніми і внутрішніми характеристиками художніх явищ На його думку, тло (контекст) може сприйматися за П, без якого твір не існує Якщо для І Канта П сприяє цілісності твору, то Ж Дерріда акцентує на його ролі, коли важко визначити, де закінчується текст і починається П Деякі критики, як-от Ш Альтьєрі чи Ж-К Лебенштейн, використовують це поняття для обґрунтування іманентної сутності модерністського мистецтва, його автономії

Паре́хеза *(грец parēchēsis вживання зіставних слів чи звуків)* — різновид парономазії, який полягає у схожості слів при відмінності окремих звуків чи складів (наприклад, ліс — лис, колона — колода тощо), що спостерігається також в анаграмах, параграмах під час римування Поняття вказує також на художню етимологізацію, або квазіетимологізацію

Парелепті́анський вірш *(грец parelēpsis і versus повтор, поворот)* — вірш, у якому пентаметр починається таким словом, яким закінчується гекзаметр Поширений в бароковій поезії Його приклад наводить М Довгалевський («Поетика»)

Хто кличе серце моє до безстрашних дерзань всіх?
Це слава
Слава безсмертна — це честь і честолюбності друг

Парна́с *(грец Parnassos)* — гірський масив на північ від Коринфської затоки у Греції, де, за міфами, жили музи на чолі з богом поезії та сонця Аполлоном, святилище поезії Слово «П» вживається як символ достеменного мистецтва, найвищий рівень артистич-

ної досконалості, про що писав М Зеров у сонеті «Pro domo»

Класична практика і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога,

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я

Поети-«парнасці» Л де Ліль (збірка «Античні вірші») та Ж М Ередія (збірка «Трофеї») у своїх творах засвідчували високу культуру поетичного мислення, протистояли духовній збідненості суспільства, видали «Сучасний Парнас Збірник нових творів» (1866) Для «неокласиків», за спостереженням Галини Райбедюк (кандидатська дисертація «Творчість Павла Филиповича в контексті літературного процесу 20—30-х років XX століття», 1996), П мав «радше символічне, ніж буквальне значення і ототожнювався з високими естетичними орієнтирами» У переносному значенні П — світ поезії, а вислів «зійти на Парнас» означає стати поетом

Парнаслéнд — *поетична рубрика (1990—95)* львівської газети «Ратуша», яку вів представник ЛУГОСАДу І Лучук Тут було приділено увагу проблемам паліндрому в українській поезії (теоретичні роздуми Т Лучука та І Лучука), надруковано декларацію створеної в 1993 Планетарної управи паліндромотворчості (І Лучук, Н Гончар, Т Лучук), заяву Геракліта У П вміщували твори Н Гончара, І Лучука, М Мірошниченка, А Мойсієнка, Р Садловського, Вікторії Стах, Наталі Чорпіти та ін

«Парнáсці» — група французьких поетів, авторський колектив збірника «Сучасний Парнас Збірник нових творів»(1866, видавець А Лемер) Л де Ліль, Сюллі-Прюдом, Ж М Ередія, К Мендес, Ф Коппе, Л Дьєркс, Т де Банвіль, А Рено, Л Буйє, А Глатіні, Е Дезессар, Жан Лаор (псевдонім А Казаліса), Л К де Рікар та ін Митці зустрічалися у кав'ярнях на лівому березі Сени, згодом — у салонах мадам де Рікар, Ніни де Калліас, друкували свої твори у різних ефемерних часописах Видання «Сучасний Парнас Збірник нових творів» (1869) засвідчило їхню артистичну зрілість, мало великий успіх, викликало гострі дискусії, критику, пародії, зокрема з'явився анонімний збірник «Сучасне Парнасеня» У пресі друкувалися відгуки на поезії «Сумний мадриґал» Ш Бодлера, «Вікна» С Малларме, «Моя мрія» молодого П Верлена Трагічні події паризької комуни затримали появу другого збірника «Сучасний Парнас», надрукованого наприкінці 1871 До колективу його авторів увійшли також А Франс, Луїза Акерман Останній однойменний збірник (1876) був виданий як антологія «П» друкували свої твори також на сторінках власного журналу «Фантастичний огляд» (1860, видання К Мендеса), що виходив за сприяння Л де Ліля, Т де Банвіля та Ш Бодлера На останнього вплинула елітарна лірика (сонети «Краса», «Відповідності»), хоч пізніше він критикував естетичну платформу «П» («Язичницька школа», 1852) Часопис публікував також романтиків та реалістів (Л Гозлан, Ш Асселіно, Шанфльорі), у ньому дебютували Ф О М Вільє де Ліль Адан, А Доде, що засвідчує відкритість «П» до інших стильових тенденцій Представник «П», поет Л К де Рікар видавав заборонений французькою цензурою часопис «Огляд морального, літературного, наукового та художнього прогресу» (1863—64) З 1865 він почав друкувати новий журнал «Мистецтво» («Art»), де, крім творчості «П», вміщували поезії П Верлена, С Маларме Часопис означив угруповання «П» як «поважного мислителя, спроможного на великі задуми, здатного виражати свої концептуальні ідеї за допомогою сміливих, спроквільно оформлюваних образів» Представники угруповання одними з перших усвідомили іманентну сутність художньої дійсності, почали обстоювати принципи «чистого мистецтва» Їх досвід почасти вплинув на творчі пошуки символістів Поетичній збірці Л де Ліля «Античні вірші» (1852), яку вважали програмовою, були притаманні пластичність образів, кларизм, статечність, вишуканість мови, досконалість рим і ритму, «аристократизм духу» У двох передмовах до збірки автор виклав концепцію «П», суголосну з концепцією «мистецтво для мистецтва» Т Готьє, який видав збірку «Емалі та камеї» (1852), використавши відомий з античної доби прийом екфрази Л де Ліль і в наступних збірках («Варварські вірші», 1862, «Трагічні вірші», 1884) обстоював обґрунтований ще І Кантом принцип «незацікавленого інтересу» мистецтва, відмежовував достеменну поезію від постійно нав'язуваних їй позалітературних функцій Естетичні категорії Правди і Прекрасного він розглядав як рівнозначні Прекрасне, що визначає й етику, створюється завдяки гармонійному поєднанню поетичних рядків, кольорів, звуків, почуттів, роздумів, фантазії, науки, а не розуму У збірці Л де Ліля «Варварські вірші» домінували трагічні інтонації Поступово поглиблювався песимізм Сюллі-Прюдома Авторитетом для «П» був прихильник арлекінади в літературі Т де Банвіль, автор феєричних комедій та новел на історичну тематику, який у коментарях до «Акробатичних од» (1857) аргументував антицивілізаційні настанови цих поетів, доводив закономірність їх творчості («Маленький трактат про французьку поезію», 1872) Вважається, що «П» проіснували до 1893, коли з'явилися «Трофеї» Ж М Ередія Помітними були дві групи поетів «Підступні дядечки» та зюдисти (*франц zut! — до біса!*), очолювані Ш Кро і Т Корб'єром, які вже прагнули епатувати читача, що засвідчувало кризу «П» Досвід французьких поетів, зокрема настанови кларизму, «чистого мистецтва», філіграності мови, привертав увагу російських акмеїстів, київських «неокласиків», передусім М Зерова Вони перекладали поезії «П», осмислювали їхню естетичну концепцію, антитетичну народницькій традиції, натякам символізму, імітат-поезії «пролетреалізму» та нігілістичному пафосу авангардистів, зокрема футуристів Ю Клен, приєднавшись у реемігорації до представників «Празької школи», дотримувався цих поглядів, що позначилося на його збірці «Каравели» Водночас творчість київських «неокласиків» відрізнялася від традиції «П» Коли, наприклад, М Зеров, як Л де Ліль або Ж М Ередія, пов'язував свою поезію насамперед із сонетом («ясна, дзвінка закінченість сонета»), хоч звертався і до александрійського вірша, то П Филипович використовував дольник, а в доробку М Драй-Хмари, Ю Клена та М Рильського траплялися і верлібри

Па́рне римува́ння *(грец rhythmos мірність, сумірність, узгодженість)* — суголосся прикінцевих слів у двох суміжних рядках Поширене часто як двовірш, іноді — як катрен, запроваджений у такому вигляді в німецькій поезії XII ст Зразком П р є поезія П Мовчана

В забутім відрі було льоду кружальце,
в щілинах очей — невида-невидальце,
і стежка текла від криниці в оселю,
де сміх крейдяний віддзеркалила стеля,
де лунко бурульки цвіли на шнурку
і тихо сиділа сова на дашку
І гарно було, хоч слова забувай
Тут жив колись дід на ім'я Неминай

Па́рний повто́р — повторення фонетично зближених слів, переважно у монологічному мовленні, що передає схвильованість, використовується у художніх, зокрема поетичних, текстах Наявний у випадку переривання речення вставною або вставленою конструкцією Таких П п багато у новелі «На золотих богів» Г Косинки

Паро́д *(грец parodos)* — у давньогрецькому театрі відкриті проходи на орхестру між амфітеатром і сценою, через які глядачі потрапляли на виставу, а під час неї проступали на сцену хор та дійові особи Поняття вживалося також на означення першої вступної пісні хору в античній трагедії та комедії, як-от у п'єсі «Цар Едип» Софокла, що складається із трьох строф та трьох антистроф, розташованих після прологу перед епісодієм першим

Строфа 1
Зевсова радісна вість! З золотого дельфійського гаю
Що ти несеш до славних Фів?
Груди пройняв мені острах, тріпоче збентежене
серце,
О Делію-Фебе зцілй нас!
Ждеш ти служіння нового дай знак мені,
Що по тривалому часі відновлення
Давніх обрядів? Скажи нам, благаємо,
Сину Надії і славо безсмертна!
Антистрофа 1
Першою Зевсову доню, Афіну, я кличу безсмертну
Й землеборонницю сестру,
Що на круглястому ринку стоїть її трон, Артеміду,
Й стрільця непохибного Феба, —
Втрьох нам од смерті з'явіться, захисники,
В тузі страшній, що колись облягла нас,
Згубний від міста вогонь відвернули ви, —
Знову ласкаво до нас завітайте [ ]
(переклад Бориса Тена)

Паро́дія *(грец parōdia, букв жартівлива переробка)* — інтертекстуальний жанр фольклору та художньої літератури, гумористичний чи сатиричний твір, в якому у формі жарту, шаржу імітують творчу манеру, стилістику, образний лад, композиційну структуру, іноді кон'юнктурні акценти чи словесні недоладності текстів будь-якого письменника чи літературного напряму задля досягнення сатирико-комічного ефекту, висміювання тенденцій, що не відповідають канону чи новим мистецьким віянням П, будучи двоплановою семантичною структурою (поєднує об'єкт зображення та художні засоби), розкриває невідповідність стилю та тематичного аспекту мовлення і повинна мати високий художній рівень На відміну від стилізації та наслідування, метою яких є адекватне відтворення першоджерела, П спрямована на його перелицювання, тому її іноді називають антижанром Науковці подають різні тлумачення цього терміна Німецькі літературознавці наголошують на «структуротвірній особливості комічного» у П, британські — на «формі сатиричного, критичного або комічного висміювання», а французькі — на «жартівливій імітації» За спостереженням М Бахтіна («Проблеми поетики Достоєвського», 1979), автор, говорячи «чужим словом», вводить у нього «смислову скерованість, прямо протилежну чужій скерованості», перетворює його «на арену боротьби двох голосів» У П виокремлюють гумористичний і сатиричний типи Зразок пародіювання часто переінакшений, одивнений, набуває нового звучання Вона близька до містифікації, відрізняючись від неї наявністю посилань на об'єкт висміювання, виходить за межі імітації, може набути статусу самостійного твору, наприклад «Дон Кіхот» М де Сервантеса Особливо актуальною П стає під час гострих літературних дискусій, спростування зужитих художніх кліше, інерції канону, іноді набуваючи ознак епатації Запровадили жанр давньогрецький письменник Гіппонакт з Ефесу (VI ст до н е), Гегемон із Тазосу («Гігантомахія», V ст до н е) Відомими були «Батрахоміомахія», трактована як П на «Іліаду» Гомера, а також «Циклоп» Еврипіда — П на «Одіссею» Гомера, «Жаби» Арістофана — П на трагедії Еврипіда («Телеф» та ін), його ж «Хмари» — на твори Сократа і софістів, меніппова сатира тощо Досвід античних письменників розвинули представники Каролінзького відродження («Бенкет Кіпріана»), ваганти («Найп'янійша літургія», «Ізенгрім» Ніварда Гентського тощо), оповідачі поеми про Лиса-Ренара, учасники середньовічних карнавалів, Еразма Роттердамський («Похвала Глупоті»), В Шекспір (висміювання «високого стилю» у деяких епізодах «Гамлета»), Ф Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель»), Дж Свіфт («Мандри Гуллівера») та ін У творі «Дон Кіхот» М де Сервантеса спародійована схема середньовічного рицарського роману, «Екстравагантний пастух» Ш Сореля — галантні пасторалі, «Смішні манірниці» Мольєра — прециозна література, «Дурна лайка» А -Д Сюбліньї — «Андромаха» Ж Расіна, «Метаморфози образу Пігмаліона» Дж Марстона — поема «Венера й Адоніс» В Шекспіра, у ф'ябах К Гоцці — комедії К Гольдоні Відомі також пародійні памфлети Д Дефо, Дж Свіфта «Шамела» та «Джозеф Ендрюс» Г Філдінга, «Орлеанська діва» Вольтера та ін Романтики (В Тік, Дж Г Байрон, П Б Шеллі, В Скотт, Г Гейне та ін) писали П на твори класицистів, реалісти (Козьма Прутков, «Бурлески» В М Теккерея, «Романи в найкоротшому викладі» Ф Б Гарта, п'єси Е Лабіша, Е Скріба, М А Дезожьє, Л Ф Клервіля та ін) — на доробок романтиків Траплялися випадки, коли письменники просили інших або писали П самі на себе Так, А Дюма-батько спародіював у «Дворі короля Пето» власну драму «Генріх II та його двір» Були популярними П з доробку М Салтикова-Щедріна («Помпадури і помпадурші», «Щоденник провінціала у Петербурзі», «Історія одного міста», «Пародії»), О Архангельського («Пародії», 1927), колективний збірник «Парнас дибцем» (1925) До прийому такої інтертекстуальності зверталися Дж Джойс («Улісс»), К Моргенштерн («Пісні вішальника»,

«Пальмштрем»), К. Чапек («Оповідання з однієї кишені», «Оповідання з іншої кишені»), С. Лікок («Безглузді романи», «Божевільна белетристика»), Ф. Карінті («Ось як ви пишете»), Акутагава Рюноске («Нанкінський Христос») та ін. П. стала одним із важливих компонентів епатації авангардизму, її використовували футуристи, дадаїсти, сюрреалісти, представники драми абсурду та ін. Вагоме місце П. посідає в українському фольклорі, зокрема у низовому козацькому бароко, перейнятому енергією сміхової культури, у творчості мандрованих дяків, І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, П. Білецького-Носенка, В. Самійленка, В. Еллана (Блакитного), Остапа Вишні, М. Йогансена, Л. Грабузовича (очевидно, псевдонім П. Зайцева), Ю. Клена та Л. Мосендза, які обрали собі псевдонім Порфирій Горотак, Хведосія Чички (псевдонім І. Качуровського), А. Крижанівського та ін. Цікавим є цикл Ю. Івакіна «Про попа та його собаку», в якому дотепно висміяне спрощене розуміння структуралізму вульгарною соціологією. За спостереженням Г. Нудьги («Українська літературна пародія», 1963), такий жанр започаткований у давній українській літературі у XVI ст. Першим його зразком вважається вірш «Elegia Alexii» Феофана Прокоповича, опублікований Григорієм Кониським («Правила поетичного мистецтва», 1746). Відомі також твори цього жанру П. Гулака-Артемовського на поему «Налой» Н. Буало (зберігається в архіві І. Срезневського), «Жабомишодраківка» К. Думитрашка, «Ахмет III і запорожці» С. Руданського, в якому пародійований «Лист запорожців до турецького султана», віршові висміювання епігонів Т. Шевченка на сторінках журналу «Основа», І. Франка («Де єсть руська вітчизна?» на «Где єсть руська Отчизна?» І. Гулашевича), оповідання «Без пуття» І. Нечуя-Левицького — на декадентів та символістів. Трапляються, за свідченням Г. Нудьги, П. навіть на наукові розвідки, як-от на студію «Шевченко і Міцкевич» О. Колесси. З'являлися П. на сторінках журналів «Комар», «Дзеркало» тощо. Класичний зразок П. дав К. Буревій, відомий за псевдонімом Едвард Стріха, розкриваючи вбогість «пролетарської поезії», глузуючи з авангардистських декларацій та «функціональної поезії», антихудожньої політики компартії «в галузі художньої літератури» (вірш «Зробіть мені квиток партійний»). Цікава П. на сюрреалістичний часопис «Мінотавр» віднаходиться у доробку О. Зуєвського («Новітня данина»). Одними з кращих у цьому жанрі були створені Остапом Вишнею П. на Г. Косинку («Однокутний бій Косинки»), на М. Хвильового («Синя трясовина»), на Г. Коцюбу («Земляний син Г. Коцюби»), на Я. Мамонтова («Коли народ уже визволивсь»), на М. Зерова («Воскресла»), на В. Коряка («Шевченко й канарейка», «Шість і шість») та ін., у яких гуморист імітував «чужий стиль». Часто звертаються до П. і сучасні поети. Чимало їх і в доробку П. Федотка, наприклад поезія «Квартира із стоп»:

Як світ цей умістить в верлібрі,
Коли він проситься у ямб?!
...І хай нам рими вільно світять...
Василь Боровий

Житло поету не потрібне —
Рідня поети солов'ям.
Поет жить може у верлібрі,
Прибудувавши ґанок-ямб.

Аби тепла крихтину втримать —
Поставить крапку і тире,
Зладнає замість вікон рими,
В одвірок — дактиль і хорей.

Найголовніше для поета —
Папір, чорнило чи графіт...
А світ увесь, як і маєток,
Він вмістить у одній строфі.

До жанру П. зверталися неоавангардисти, зокрема представники Бу-Ба-Бу, які висміювали псевдохудожні зразки «соцреалізму» та соцарту. Крім основного засобу іронічної імітації, П. посилює функцію гіперболи, шаржу, використовує абсурдність задля досягнення сподіваного комічного ефекту. У просторі постмодернізму вона набуває іншого змісту, на думку англійської дослідниці Маргарет Роуз («Пародія: давня, сучасна та постмодерна», 1993), яка простежила еволюцію жанру від античності до сучасності. Вона окреслила два розуміння П. З позиції пізнього модернізму (60—70-ті XX ст.) П. використовується задля висміювання, спотворення, створення враження комічності, карнавальності, критичного поцінування довкілля, постмодерністське бачення пов'язує її з комедійною грою сенсами на бéзкраї інтертекстуальності і пастишу.

Пароксúзм *(грец. paroxystos: подразнення)* — гостра форма переживання почуття. Поняття може вживатися на позначення такого моменту художнього твору (найчастіше п'єси), в якому драматичне напруження сягає апогею, іноді збігаючись із кульмінацією та стрімкою розв'язкою, як у драмі «Блакитна троянда» Лесі Українки, коли Любов Гощинська випиває отруту.

Парокситóнна клáузула *(грец. paroxytonōs: слово з наголосом на передостанньому складі і лат. clausula: закінчення)*, або **Жінóча клáузула,** — закінчення віршового рядка з наголосом на передостанньому складі:

перелічіть усю громáду
а тоді число шукáйте
щоб означити в реéстрі
вихід в нéбо (І. Римарук).

П. к. характерна для неримованих віршових рядків, передусім для білих віршів. Часто поєднується з окситонною клаузулою. За наявності прикінцевих суголось виникає парокситонна рима.

Парокситóнна рúма *(грец. paroxytonōs: слово з наголосом на передостанньому складі і rhythmos: мірність, сумірність, узгодженість)* — суголосся слів наприкінці версів, наголос у яких припадає на передостанній склад. В українській версифікації цей термін запровадив І. Качуровський, вважаючи, що поняття «жіноча рима» не відповідає специфіці української мови, в якій до неї також належать слова чоловічого (*півень — дивень*) або середнього (*коло — соло*) роду. Його позицію поділяють Г. Семенюк, А. Гуляк, Олена Бондарєва («Версифікація. Теорія і практика віршування», 2003), посилаючись на відмінність української мови від російської, звідки запозичене поняття «жіноча рима», перейняте з провансальської та французької поезії. Однак автори не відкидають жодного з термінів, застосовують обидва. В українській силаботонічній системі П. р. чергується переважно з окситонною, однак трапляються випадки наскрізного парокситонного римування:

Білим сяйвом сплетені ру́ки
Я не знаю хто ми і звідки
Будуть знати наші ону́ки
Будуть свідчити стомлені сві́дки

Все розкажуть що і довко́ли
Як під нами корчилось ли́стя
Лиш не скажуть що був за ко́лір
Коли очі наші злили́ся (Олеся Мамчич).

П. р. збігається не лише з парокситонною клаузулою, а й і з внутрішнім римуванням: «*Довгождана, нездоланна ... / Ось вона — Блакитна Панна!*» (М. Вороний), «*Гей, на весла, // щоб понесла. / Буря човен на простір...*» (Г. Чупринка) та ін. П. р. була притаманною силабічному віршуванню барокової доби, що засвідчує одна з гербових епіграм «На старожитній клейнод їх милостей панів Балабанів» Тарасія Земки:

Дому цних Балабанів цниї теж клейно́ти,
Знаками суть чулої і ділної цно́ти [...].

Ця традиція вплинула і на еволюцію української версифікації, зокрема на творчість І. Котляревського (одична строфа), Т. Шевченка, П. Куліша та ін.

Паромéйський вірш — вірш, поширений у курйозній поезії, у якому літера або склад може одночасно бути складником кількох рядків. У латинській літературі він мав вигляд кількох центричних кіл, що неначе оберталися. Часто кожне слово починалося або закінчувалося однією і тією самою буквою, що іноді давало підстави називати його асонансним або алітераційним. Очевидно, П. в. запровадив П'єр Абеляр (1079—1142). Його досвід поглибив Х. де Лобковіц (XVI ст.). П. в. позначився на творчості Івана Величковського — автора «єдиногласного» (одноголосного, асонансного) та «єдинопадежного» (односідмінкового) віршів. У першому разі кожен відкритий склад завершується звуком (літерою) о:

СлОвО плОтОнОснО
МнОгО плОдОнОснО.

У другому — всі віршові рядки завершуються складом *-анна*, що асоціюється з іменем матері Діви Марії, витворює враження монориму:

Роди, избранна
[пречистую, Анна],
В спо [tach пр]остранна,
Сладкая манна,
Яко нам данна,
Богу осанна.

До П. в. в новітній українській поезії звертався І. Іов, надаючи йому вигляду абеткового («Хор») або зорового («Ворон») вірша. А. Мойсієнко трактує П. в. як паліндром:

Ми — дим
Ми — дим віків, ми — дим.
Ми — дим низин, ми — дим [...].

Паро́німи (*грец. para: біля і onyma: ім'я*) — слова, подібні за морфемним складом та звучанням, але відмінні за значенням: *авторитетний — авторитарний, пригадати — прогадати* тощо; Б. Лепкий: «*Той, хто їх виплекав, виспівав, виплакав, / Радо спічне в забуттю*»). До них належать також фразеологічні одиниці (*побачити світ* — народитися, бути опублікованим і *побачити світу* — багато подорожувати) та синтаксичні конструкції, як-от початок пісні, приписуваної Марусі Чурай, «*За світ встали козаченьки*», котрий інколи співається «*Засвистали козаченьки*», що не відповідає історичній правді (вирушаючи в похід, козаки били в тулумбаси). Доцільне вживання П. сприяє посиленню семантичної та експресивної виразності мовлення, помилки у їх розмежуванні витворюють комічний ефект (каламбури). Зазвичай П. утворюють оказіональні асоціативні зв'язки, семантичне одивнення, є основою римування у варіантах асонансу, дисонансу, переміщення звуків у схожих за написанням словах. У ширшому розумінні П. називають слова, віддалені за походженням, будовою, значенням, але близькі за звуковим складом: *дерзання — терзання, голосувати — галасувати, виго́да — ви́года, капелюх* (чоловічий рід) — *капелюха* (жіночий рід), *світський — свійський* і т. д. Навмисне зближення форм зумовлює появу парономазії — стилістичної фігури, завдяки якій увиразнюються ритмо-звукова мелодика вислову та вокальні можливості мови: «*Соколе ясний, брате мій рідний, ти високо літаєш*» (дума), «*Десь був **Дега (Де? Га?)** Дега. Художник. Дивак. Самітник*» (Ліна Костенко), «*коли ж ми з **Колими коли ми***» (І. Іов). Така гра слів увиразнює формальну організацію тексту, як-от у скоромовці: «*Прийшов Прокіп — кипить окріп, пішов Прокіп — кипить окріп. Як при Прокопі кипить окріп, так і без Прокопа кипить окріп*». Надмірне вживання П. називають патронімічною атракцією.

Паронімі́чна атра́кція (*грец. para: біля, onyma: ім'я, лат. attractio: стягування, уподібнення*) — див.: **Паро́німи.**

Парономá́зія (*грец. paronomasia, від para: біля і onomazō: називаю*) — стильовий прийом зумисного наближення та зіставлення паронімів.

Парте́р (*франц. parterre, від par: по і terre: земля*) — частина театрального залу для глядачів, розташована нижче рівня сцени.

Партиту́ра (*італ. partitura, букв.: розділ, розподіл*) — повний нотний текст опери, оперети, балету, зведений нотний запис ансамблевої музики для оркестру, хору. Перелік усіх мистецьких елементів, зовнішніх та внутрішніх ознак п'єси, які вводяться у текст для її прочитання.

Партíйність (*лат. pars, partis: частина, група*) — див.: **«Соцреалізм».**

Партіме́на (*прованс. partimen*) — жанр провансальської поезії, різновид тенсони, твори якого представляли агон двох чи кількох трубадурів за сформульованою темою, зазвичай як змагання між багатим та бідним, славетним і невідомим та ін. У П. використовували здебільшого три строфи. Переможця П. визначали слухачі або обраний суддя.

Партíта (*італ. partita*) — різновид мадригалу, ліричний твір про закоханих, їх побачення та жаль з приводу розлуки.

Парфе́нії (*грец. parphenios: дівочий*) — різновид давньогрецького гімну, дівочі пісні, які писали Алкман (VII ст. до н. е.), Симонід (556—468 до н. е.). Дві книги цього жанру і третю з окремими П. створив Піндар (прибл. 522—518 — прибл. 442—432 до н. е.).

Парцеля́ція (*франц. parceller: поділяти на дрібні частини*) — фігура мелодики мовлення, в якій частини одного речення задля кращого їх сприймання інтонаційно та семантично розмежовують на відносно самостійні неповні комунікативні одиниці (фрази), відображаючи це на письмі розділовими знаками,

задля наголошення на семантичній значущості інформації

Дві паралелі два меридіани —
І от квадрат Живи Твори Вмирай (Є Плужник)

П надає мовленню внутрішньої цілісності шляхом посилення інтонаційної виразності, експресивності, градаційності висловлення навіювання медитативного настрою Вона виникає як наслідок напруження між семантикою речень та їх вимовою, ущільнюючи семантичні співвідношення у простих та складних реченнях за відсутності модальності

Кістками пальців суховіття просять
хоч краплю' змучаться від зойків
А смуток твій зелений птах, і в гостях —
де, як з молитви, проростає квіт (В Барка)

Паса́ж *(франц passage, букв прохід)* — означення технічно складного елемента музичного твору чи послідовності тонів у швидкому русі У робочому сценарії може стосуватися незначного переміщення акторів, у літературі — окремого місця у тексті книги У переносному значенні називає несподівану пригоду, дивний збіг обставин

Пасеї́зм *(франц passse минуле)* — пристрасть до минулого, замилування ним, протиставлення його сьогоденню Яскравим прикладом П в українському письменстві була діяльність МУРу із задекларованими настановами проголошеної У Самчуком «Великої літератури»

Паси́вний словни́к *(лат passivus недіяльний)* — маловживана, застаріла (архаїзми, історизми) або територіально обмежена (діалектизми, жаргонізми, арго) лексика, а також неологізми та терміни, що характеризують мовлення представників певних професій

Пасіона́рність *(лат passio пристрасть)* — риса особистості, виражена вольовими імперативами, прагненням самоствердитись у критичній ситуації, сформована в екстремальних соціокультурних умовах виживання Наділеною П вважають героїчну, безкомпромісну особистість, здатну на величний вчинок, ризик життям задля втілення високих ідеалів До пасіонарних особистостей належать у Давній Греції — Геракл, у Франції — Роланд, в Україні — Байда та ін П властива повісті «Тарас Бульба» М Гоголя, баладам «Тарас Трясило», «Іван Підкова» Т Шевченка, повісті «Захар Беркут» І Франка, драматичним поемам Лесі Українки, поемі «Мазепа» В Сосюри, стрілецьким та повстанським пісням Вона була концептуальною основою поезії представників «Празької школи», які традиційну «філософію серця» модифікували в охоплену історіософським пафосом «філософію чину», творчості поетів УПА, наприклад М Кушніра, поетів-дисидентів, зокрема В Стуса П ставала актуальною в історії письменства у найкритичніші моменти для української культури Так, П характеризувала діяльність народництва другої половини XIX ст Часто носіями пасіонарної енергії були письменники, як-от Т Шевченко, Леся Українка, О Ольжич та ін

Па́сквіль, або **Па́шквіль** *(pasquillo, від імені італійського шкільного вчителя XV ст Паскуїля, який в їдких епіграмах засуджував можновладців)*, — наклепницький твір, що містить безпідставні напади, маючи на меті скомпрометувати певну особу чи явище громадського, національного, літературного життя П вивішували на встановленому в 1501 п'єдесталі скульптурної групи Менелая з тілом Патрокла біля палацу Браші у Римі Згодом там на день Св Марка (25 квітня), прикріплювали в'їдливі анонімні епіграми на можновладців, невдовзі видані Відтоді П називають брехливе анонімне звинувачення Іноді автори підписують свій твір, як-от В Менцель («Німецька література», 1827 перевидано 1836), що проголошував «аморальною» творчість Й -В Гете, Ф Шиллера, представників «Молодої Німеччини» Це спричинило аргументовані протести Л Берне, Г Гейне та ін П можна вважати також рецензію В Бєлінського на поему «Гайдамаки» Т Шевченка, його «Лист до Гоголя» В Україні до цього жанру належали публікації лауреата Сталінської премії Я Галана, в яких він виражав ненависть до Ватикана, до національно свідомих українців, учасників руху опору («Від Петлюри до Петлюри», «Я і папа», «Плюю на папу», «Отець тьми і присні» тощо), В Бєляєва («Під чужими прапорами»), Ю Мельничука («Слуги жовтого диявола», «Поріддя Іуди» та ін), О Полторацького («Українські буржуазні націоналісти — найлютіші вороги радянського народу») та ін

Паскіна́да, або **Пашквіна́да** *(франц pasquinade, від італ pasquillo)*, — різновид пасквіля, стислий вірш, що імітує памфлет або епіграму Його запровадив італійський поет П Аретіно (1492—1556), згодом твори поширилися в інших літературах, зокрема в польській — схожі на фрашки вірші Ф Заболоцького (1750—1821)

Па́сос — одноактна вистава ярмаркового характеру, сформована в Іспанії в XVI ст і невдовзі поширена в Європі

Па́спорт те́ксту *(франц passeport, від passe прохід, port гавань, лат textum тканина, зв'язок, будова)* — сукупність даних, що містять інформацію про автора (прізвище, ім'я, по батькові, час життя і творчості), час написання твору (дата), місце його написання, його короткий зміст У фольклористиці П т називають детальні дані про збирача певної інформації, інформатора, виконавця твору, час і місце його виконання

Пасте́ль *(франц pastel, від італ pastello, з pasta тісто)* — кольорові олівці, виготовлені з фарби, крейди та зв'язувальної речовини, або виконаний ними твір За аналогією П називають і літературний твір, переважно поетичний, в якому без детальних подробиць виражається настрій, як у циклі «Пастелі» П Тичини

«Па́стир» Ге́рми — апокаліптичне об'явлення вільновідпущеного римлянина Герми, брата єпископа Пія, призначене для домашнього читання Належить до апокрифічної літератури У творі була важливою не фабула, а слово, мовлене до учнів Ісусом Христом, що мало магічну силу Пам'ятку, яка входила до Александрійського канону, Синайського кодексу, заперечував «Канон Мураторі», тому що Герма не був апостолом Його книга складається з трьох розділів (видіння, настанови, притчі), порушує етичні проблеми вірних, зокрема окреслює позицію щодо багатства та бідності, якій надає пріоритету, засуджує мирські розкоші, зраду У творі постають цікаві метафори церкви, що постійно омолоджується, каміння, що втілює грішників Герма сподівався на друге пришестя, яке відбу-

деться, тільки-но сформується могутня церква як зібрання однодумців Трактування образу Ісуса Христа близьке до юдо-християнських уявлень, засвідчених притчею про виноградарів (народ), в якій Син Божий ототожнений із рабом власника (Господа), вважається посередником, що передає Дух людям

Пасти́чо *(італ pasticcio мішанина)* — інтертекстуальна опера з поновленим текстом, музику якої запозичено з різних раніше написаних опер, арій, дуетів або яку створили кілька композиторів Поширена в Італії XVIII ст

Пасти́ш *(франц pastiche, від італ pasticcio мішанина)* — пародія-містифікація, яка складалася з уривків інших опер Поняття виникло у Франції в XVIII ст Згодом термін поширили й на інші жанри, наприклад «Пастиш і суміш» (1914) М Пруста чи «Обранець» (1951) Т Манна Іноді з'являлися твори без елементів пародіювання, як-от поема «Дракон» О Толстого (1875) Передусім П є різновидом стилізації, що полягає у точному наслідуванні жанрово-стильової манери певного автора, літературної групи чи школи іншого історичного періоду Водночас П відтворює дух і стиль певного зразка, як-от «Шоста повість Бєлкіна» М Зощенка Йдеться і про літературно-критичне переосмислення іншого стилю, історичного минулого, засвідчене творами «Духи польських поетів» літературознавця К Вики, харківським російськомовним збірником «Парнас дибки», українським збірником «Вибрики Пегаса», в яких стилізація набуває ознак пародії За таких умов, на думку Лінди Гатчіен, водночас утверджується і руйнується історія, що є непередбачуваним наративом Натомість Ф Джеймсон, посилаючись на ідею симулякра Ж Бордіяра, не визнає за П «позитивного» змісту, вважаючи, що йдеться про спробу повернути історію Анонімні П інколи сприймають як різновид містифікації У постмодернізмі це поняття стає визначальним, вважається актуальним способом точного наслідування текстів за відсутності семантичних або оцінкових переваг та методом організації тексту — еклектичної конструкції значеннєвих, жанрово-стильових складників, позбавлених внутрішніх відношень У модернізмі й авангардизмі письменники використовують П для пародіювання чи самопародіювання, що у просторі постмодернізму ставиться під сумнів На ранніх етапах розвитку П розглядали як специфічну форму пародії (теоретик «Групи-63» А Гульєльмі), а нині зводять до редукції або витискають «іронічним модусом», вживають як «нейтральну практику стилістичної мімікрії без прихованого мотиву пародії» (Ф Джеймсон) Тому американський критик Р Пойрієр пропонує запровадити поняття «самопародія» як один з ідіолектів, бо немає впевненості, що те чи інше художнє явище анахронічне, отже, комічними можуть здатися лише спроби встановити лінгвістичну норму чи істину на підставі письма в ситуації постмодерністської чуттєвості та присмерку метанарацій П не спростовує канон, а нехтує ним, адже феноменальний світ проголошується позбавленим будь-якого сенсу П виражений передусім у контексті інтертекстуальності, не зводячись до стереофонічного гетерогенного тексту, тлумаченого як палімпсест Зіткнення в одному інтертекстуальному просторі двох чи кількох змістовно, стилістично відмінних «текстуальних світів» зумовлює псевдопародійний ефект, «парадоксальний дуалізм» (Ч Дженкс), в якому кожен фрагмент іронічно долається іншими, і навпаки Тому, за твердженням голландського дослідника Т Д'ана, художній код зашифрований двічі Спираючись на тематичний матеріал і техніку масової культури, він набуває рекламної принадності і водночас з огляду на свідомо іронічне трактування поширених сюжетів апелює до реципієнтів із вишуканим естетичним смаком, спрямовується на викриття ілюзіонізму мас-медіа П не втрачає ознак наслідування, однак, на відміну від пародії, постає емоційно нейтральним Нині його, на думку І Гасана, застосовують як знаряддя викриття оманливості мови Яскравий приклад П з доробку схильного до діалогу з класикою В Неборака, який задля цього використовує хрестоматійні вірші Т Шевченка, власне центони, зберігаючи ритміко-інтонаційний малюнок

Що далі? Кожному — своє
Хто в гору дивиться, хто вниз,
хто камінь б'є, хто воду п'є,
у кайф комусь іде стриптиз —
мені однаково, мені
однаково, минають дні,
минають ночі, я на дні
Та неоднаково мені!!!

Пастора́ль *(франц pastorale, від лат pastoralis пастуший)* — різновид буколіки, невеликий за обсягом твір, який оповідає про безтурботне просте сільське життя на лоні погідної природи схильних до витончених переживань ніжних пастухів та привабливих пастушок Домінують у П умовність, антицивілізаційний пафос, ностальгія за втраченим золотим віком, вільним від соціальної нерівності, за чуттєвим світом людини, її простим існуванням Теоретичне осмислення жанру започатковане у XVI ст «Поетикою» (1527) Дж Віди, «Поетикою» (1561) Ю Ц Скалігера, передмовою та коментарями до «Пастушого календаря» (1579) Е Спенсера, виконаними автором, прихованим за криптонімом Е К У XVII ст спалахнула суперечка «давніх» і «нових» спричинена закликом Р Рапена в передмові до його «Священних еклог» повертатися до античних джерел і відповіддю Б Фонтенеля («Міркування про еклогу», 1688), який заперечував класицистичні нормативи Полеміка поширилась у письменстві Англії та Німеччини Проблемою П цікавився Й-А Шлегель («Про природне у пасторалях», 1746) Класичними зразками жанру були антична буколіка, «Еклоги» Вергілія, написаний ритмізованою прозою роман «Дафніс і Хлоя» Лонга (III ст до н е) Поширилися мотиви першої ідилії Теокріта, зокрема смерть пастушого божества Дафніса, а також «Плач над Адонісом» Біона, (II ст до н е), «Плач над Біоном», очевидно, Мосха (II ст до н е) Пасторальну літературу відновили у період проторенесансу, Ренесансу та класицизму, використовуючи й практику провансальської пасторели (XI—XII ст), у якій розвинуто мотив зустрічі рицаря та пастушки, яка припала йому до серця, але відкидає його замирення Під впливом творчості трубадурів сформувалася пастурель (Франція), пасторелла (Каталонія) і П в Італії, Англії та в літературах інших країн, в яких помітні відмінності від провансальського зразка Так, у творах португальського поета А Ненуша (XII ст) рицар виявлявся надто соромливим юнаком, шотландця Р Генрісона (XV ст) — пастушка освідчувалася пер-

шою, іспанця Х Руїса (XIV ст) — поставала грубою, хтивою, непривабливою, іспанський маркіз де Сантільяна (XV ст) надав їй аристократичних рис, обстоював ідеал селянки, вихованої цнотливою природою П набувала ознак метажанру, виражена передусім в еклозі, елегії, романі, драмі, синтезувала різні інтертекстуальні тенденції — традиції античної буколіки (Теокріт, Вергілій, Овідій, Кальпурній), пастуший роман Лонга, проповіді та новели Іоанна Золотоустого, досвід провансальців, а також середньовічних міраклів, ауто, фарсів тощо Особливо християнське письменство цінувало четверту еклогу Вергілія, в якій, на противагу язичницькій традиції, золотий вік пов'язувався з народженням дивного дитяти, яке асоціювали з Ісусом Христом Найпоширенішою формою середньовічної П була різдвяна еклога Одним із перших романів є прозовий твір із терцинами «Амето, або Комедія про флорентійських німф» (1341—42) Дж Боккаччо та виповнений алегоріями і натяками його роман у віршах «Ф'єзоланські німфи» (1344—46), а також «Буколіки» (1346—57) Ф Петрарки Християнські традиції, мотиви різдвяної еклоги позначилися на «Різдві Христовому» (1460) Ф Патриці, цикл з дванадцяти еклог («Священні еклоги», 1485) А Джерардіні 114 творів цього жанру за мотивами Старого та Нового Завіту написав нідерландець Р Обрізіус (прибл 1540 — прибл 1584 чи 1594) Зверталися до П німецький поет Ф Шпее («Еклога про кривавий піт Христа», «Еклога, в якій пастухи засвіт славлять Господа», «Пастуша пісня про Христа та воскресіння Христа»), Р Рапен («Священні еклоги», 1659) та ін П виявилася жанром, що адекватно відобразив кризу ренесансного світосприйняття з його антропоцентризмом та ілюзорним прогресизмом Тому романи «Аркадія» («Давня Аркадія», 1580, «Нова Аркадія», 1590) Ф Сідні засвідчили поворот до втраченого під тиском логоцентричних цінностей відчуття гармонійної природи, ідеалізованої в їхніх творах, на тлі якої розгорталися глибокі переживання ліричних героїв, іноді вводилися імена, що натякали на конкретних осіб Французькі письменники, зокрема представники марінізму та прециозної літератури, надавали пріоритету відображенню різновидів і відтінків кохання, іспанські акцентували на лицарському ставленні до жінки, М де Сервантес («Галатея», 1585) обстоював принципи соціальної рівності На його роман вплинув твір аналогічного жанру «Аркадія» (1504) Я Саннадзаро, що позначився також на «Семи книгах про Діану» (1559) Х де Монтемайора, «Астреї» (1610—19) О д'Юрфе Жанровими формами П були поема, роман, драматична поема, опера, пантоміма, балет тощо З'явилася низка творів Джованні Баттіста Спаньоли Мантуанського (1447—1516), Х дель Енсіни (1469—1529), А Барклая (1476—1552), Г де ла Веги (1503—36), Л де Камоенса (1524—80), представників «Плеяди» (П де Ронсар, Р Белло), Дж Маріно (1569—1625) та ін «Пастуший календар» (1579) Е Спенсера став зразком однойменного видання (1593) М Дрейтона, «Британських пасторалей» (1613—16) В Брауна, «Пасторалей» (1706) А Філіпса Драматизація творів посилюється завдяки запровадженню діалогів та інтриг, зумовивши появу в середині XVI ст пасторальної трагедії, комедії, драми «Сказання про Орфея» (1480) А Поліціано, «Еглє» (1545) Дж Чінтіо, «Офірування» (1554) А де Беккарі, «Аретуза» (1563) Лолліо, «Амінта» (1573) Т Тассо, «Суд Паріса» (1581) Дж Піля, «Галатея» (1584) Дж Лілі, трагікомедія «Вірний пастух» (1585) Б Гваріні, який вважається одним із засновників маньєризму, «Вірна пастушка» (1609) Дж Флетчера, прозометрична «Пастораль про німфу Герцинію» (1630) М Опіца, твори Ф Цезена («Амена та Аманд», 1632, «Леоріандр та Перелина», 1642, «Адріатична Роземунда», 1645), «Аркадія» (1598) Лопе де Веги, «Благородний пастух» (1725) А Рамзея Популярність жанру, засвідчена утворенням «Пегницького пастушого та квіткового ордену» (Нюрнберг, 1644), позначилась і на драматургії В Шекспіра «Два веронця», «Безплідні зусилля любові» (обидві п'єси 1594), «Як вам це подобається» (1599) За доби бароко П набуває інтимно-камерного, ігрового, естетизовано-гедоністичного характеру, що заміняється фривольністю у творах доби рококо, обов'язковими дійовими особами яких були німфи, музи, грації, Вакх, Купідон Поступово, однак, ці жанри витискалися соціально-побутовим романом та класицистичною драмою, існуючи в деяких національних літературах за інерцією Як художня гра П була притаманна «Пасторалі» та поемі «Віндзорський ліс» англійського поета О Попа, набувала сентиментальних ознак у творах С Геснера («Ідилії»), Ф Флоріана («Галатея», «Стелла»), В Коллінза (позначені східною екзотикою та ознаками буколіки «Перські еклоги») До цього жанру зверталися Й -П Гебель, Ф Карпинський, М Ломоносов, О Сумароков, М Карамзін та ін На П з'являються пародії, наприклад роман «Божевільний пастух» Ш Сореля (1627—28), в якому висміяно епігонів Ф Сідні Дж Гей («Пастуший тиждень», 1714) брав на глузи спенсеріанську традицію, опублікував непасторальні «Міські еклоги» (1720) На початку XIX ст П вичерпала себе У XX ст використовувалася здебільшого як «пам'ять жанру», прояв поліфункціональності за невідповідності між жанровою ознакою та змістом «Пасторалі» Л Арагона, «Остання пастораль» О Адамовича, «Пастораль 1943» В Затуливітра тощо В Україні відлуння пасторальних мотивів вбачають у доробку Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди («*Тільки сонце виникає, / Пастух вівці виганяє* ») та ін Хоча П як особливий різновид буколік поступово зникає з літературного вжитку, набуваючи іронічного відтінку манірності, вона не вичерпала своїх жанрових можливостей, здатна, як засвідчує повість «Пастораль» (1989) Г Штоня, до оновлення Особливо життєздатна вона у ліриці, інколи набуваючи драматичного звучання, як написана секстиною іронічна «Ранкова пастораль» В Герасим'юка

[ ] Ягнята й вівці збилися докупи,
навпроти них завмерли ми, як слупи
Баран аж від скарлючених кущів
немовби для смертельного двобою
щоразу розбігався й головою
о стовбур яблуневий бив і бив [ ]

П використовується також і в музиці, наприклад шоста симфонія Л Бетховена чи епізод із «Пікової дами» П Чайковського

Пастора́лька (*польс pastoralka, від лат pastor пастух*) — різновид колядки у польському фольклорі XVII—XVIII ст , драматизований твір у вигляді діалогу між віфлеємськими пастухами, до якого додані пісні янголів та хорові партії

Пасторе́ла, або **Пастуре́ль** *(прованс pastorela: пастушка),* — жанр середньовічної куртуазної поезії (XII—XIV ст), поширений переважно у Франції та Каталонії До нього вдавалися трубадури, трувери Крім фольклорної основи, його джерелом були буколіки У фабулі описували побачення рицаря та пастушки на тлі ідилічного пейзажу Іноді у твір вводили постать закоханого пастуха П могла змальовувати сільське свято, навіть сварку між селянами Північнофранцузький варіант, на відміну від каталонського, був часто огрубленим, переважно оповідним Походження жанру пов'язане з творчістю провансальського поета Маркабрюна (1149—85)

Вчора в вечірню годину
Стрів я дівча коло тину,
Просту пастушку невинну,
Ще й одягла та дівиця
Теплу квітчасту хустину,
Хутряну шубку козлину,
Синю картату спідницю

Мовив я їй за хвилину
— Любко, мете без упину!
Вас занесе, мов билину
— Пане, — сказала дівиця, —
Змалку здорова, не згину
Ярок малих не покину,
Хуга нехай собі злиться!

— Іншими, любко, шляхами
Малося йти, та за вами
Слідом пішов я лугами
Гарна ж яка ви дівиця!
Важко самій до нестями
З вівцями та баранцями,
Гурт їх ось-ось розбіжиться!

— Пане, не тільки словами,
Треба служити й ділами
Вашій довірливій дамі
Лицарю — мовить дівиця, —
Тут я сама з ягничками,
З вами пустими речами
Бавиться нам не годиться[ ]

(переклад М Терещенка)

Починання Маркабрюна поглибили та розвинули Жан Бодель (прибл 1165—1210), Жан Фруассар (прибл 1337 — прибл 1404), а також мінезингери Готфрід фон Найфен (1200—55), Освальд фон Волькенштайн (1377—1455), італійські поети Гвідо Кавальканті (1250—1300), Франко Саккетті (1332—1400) П позначилася на інших жанрах, зокрема на музичній драмі «Гра про Робена та Маріон» (1283) Адама де ла Аля Досвід П , що став підґрунтям пасторалі, використовували Е Спенсер («Королева фей»), В Шекспір («Буря»), К Гольдоні («Сільський філософ»)

Пате́рик *(грец Paterikon, від лат pater батько)* — загальна назва збірок оповідань та новел агіографічного змісту й аскетичного характеру, в яких ідеться про подвиги духовних подвижників Поширені у Візантії та в Римі з IV ст На відміну від житій у П розкрито не все життя пустельника чи стовпника, а лише найзначніші його епізоди, подано описи чудес та видінь Здебільшого основою творів стають мандрівні сюжети П властиві простота наративу, строга форма Твори здебільшого впорядковували за територіальним принципом, охоплюючи житія праведників, ченців певної країни або громади Найвідомішими П вважаються Синайський, Єгипетський, Римський Так, Синайський П , складений Іваном Мосхом (VI—VII ст), містив новели про побут палестинських ченців, чудесне лікування недужих тощо, Єгипетський охоплював популярну у візантійській писемності «Історію єгипетських монахів» (IV ст) та «Лавсаїк» (V ст) єленопольського єпископа Палладія, який описав життя єгипетських пустельників, їх змагання з бісами Римський П , або «Співбесідник», представляв «Бесіди про життя і чудеса італійських отців та про безсмертя душі» (VI ст) римського папи Григорія Великого, цикл новел якого вплинув на «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі Існує також група П , змістом яких є повчально-афористичні слова, власне вирази та сентенції подвижників Скитський, Єрусалимський, Абетковий П Скитський П (V—VI ст) позначився на повісті «Отець Сергій» Л Толстого За православною традицією складені також Зведений (XIV ст) та Афонський П У Київській Русі з XI—XII ст був популярним Єгипетський (повна назва — «Сказання про єгипетських чорноризців») та Синайський («Лимонар», або «Луг духовний») П , що стали зразком для Києво-Печерського патерика, в якому зібрано легенди й оповідання про будівництво Успенського собору, про життя мешканців печерських келій, подолання земних спокус, дотримання аскетичних норм життя, пошуки шляху до Бога Популярність цієї пам'ятки підтверджена її списками та Арсеніївською (1406) й Касіянівською (1460, 1462) редакціями, а також авторизованими переробками та продовженнями, як-от «Тератургіма» Арсенія Кальнофойського (1638) Деякі новели П увійшли до Пролога Багато оповідань із цих джерел потрапило до «Четьї-Мінеї» («Книга житій святих», 1689—1705) Данила Туптала Ростовського П позначилися також на творчості Г Квітки-Основ'яненка, Т Шевченка, І Франка, Вал Шевчука та ін

Пате́тика *(грец pathētikos чутливий, пристрасний)* — піднесена настроєвість художнього твору, що характеризується особливим пафосом, схвильованістю, відображена у його лексиці, семантиці, синтаксисі, тропіці, стилістичних фігурах *«Україно! Ти для мене диво!»* (В Симоненко)

Патопе́я *(грец pathos почуття і poieō роблю)* — стилістична фігура, за допомогою якої автор виявляє глибокі переживання (гнів, радість, обурення, ненависть тощо) Див **Пережива́ння.**

Патри́сти *(лат pater батько)* — див **Отці́ це́ркви.**

Патри́стика *(лат pater батько)* — сукупність творів отців церкви періоду раннього християнства (II—VIII ст), його східної та західної гілок, в яких під час полеміки з античними філософами й авторами літературних творів закладалися основи теології Жанрами П були богословський трактат, екзегетичні твори, проповідь, евкомій (похвальне слово), послання, житіє, духовний гімн, молитва, сповідь, діалог Автори П закладали підвалини ораторсько-повчальної прози та духовної поезії Першорядну роль відігравали апологети елліністичної Александрії, де, за переказами, існувала започаткована апостолом Марком перша християнська школа (Пантон,

Оріген, Іракл, Діонісій Дідім), в якій панували ідеї неоплатонізму. Її представники, а також Тертуліан, Климент Александрійський тлумачили плоть як оселю душі, використовували засновки екзегетики Філона Александрійського при інтерпретації Біблії, обстоювали модель обоженної людини, що позначилося на візантійському світогляді. Розквіт П. припадає на період офіційного визнання християнства у IV ст., коли утверджується теза про Трійцю, засвідчивши розрив із абсолютизованим монотеїзмом юдеїв. Основи тринітаризму обстоював переслідуваний Юліаном Відступником та аріанськими імператорами Атанасій Александрійський, автор історико-полемічних, догматичних, аскетичних, екзегетичних праць. Він надавав переваги людській душі, а не духу, яка через підступи диявола потрапила під оболонку тіла. Кирило Єрусалимський («Катехістичні бесіди») запропонував оригінальний варіант інтерпретації Біблії через символи. Популярною була «Історія церкви» Григорія Кесарійського (IV ст.). Розвитку П. сприяла діяльність кападокійської школи, представниками якої були Василій Великий, Григорій Богослов та Григорій Нісський. Їхні твори входили до складу різних рукописних збірників. На П. митрополита Іларіона, Кирила Турівського, Клима Смолятича та інших києворуських проповідників позначилися «Постні слова» Василія Кесарійського, «Проти вчення про долю» Григорія Нісського, вірші Григорія Богослова, а також «Маргарит», «Золотоуст», «Золотоструй» Іоанна Золотоустого тощо. Останніми представниками православної П. вважаються Іоанн Дамаскін, який у «Джерелі знання» боронив принципи неоплатонізму, та Псевдо-Діонісій Ареопагіт, який, на думку Ш. Нуцубідзе, О. Лосєва й Е. Генігмана, був грузинським мислителем Петром Івером (друга половина V ст.). До західноєвропейської П. відносять Єроніма, Ісидора Севільського, Блаженного Августина — автора «Сповіді» та перекладача Біблії на латину. Єронім продовжив «Церковну історію» Євсевія Кесарійського, переклав його твір «Про знакомитих людей», написав латиною першу християнську історію («De viris illustrius»), кілька апологій проти орігеніста Руфіна. Період розвитку західноєвропейської П. завершується початком правління папи Григорія I (590—604).

Патроло́гія *(лат. pater: батько і грец. logos: слово, вчення)* — розділ християнської теології, який вивчає твори отців церкви, а також загальна назва видань, що містять тексти творів та життєписи отців церкви.

Патро́нім *(лат. pater: батько і грец. onyma: ім'я)* — назва персонажа за іменем його батька, різновид антропоніма. Наприклад, О. Маковей, батька якого звали Степаном, іноді підписував свої твори як О. Степанович, В. Стефаник — за іменем свого батька як В. Семенів (стаття «Жолудки наших робітних людей і читальні»). Цей стилістичний прийом був відомий ще за києворуської доби:

Чи не гоже було б нам, браття,
Розпочати давніми словами
Скорбну пісню про Ігорів похід,
Ігоря Святославовича?
(«Слово про Ігорів похід», переклад М. Рильського).

Пізніше в Україні поряд із давньою формою П. з'явилася нова, з суфіксом *-енк-*:

Гай, гай, слухом прослихати,
Анхизенка увіч видати [...] (І. Котляревський).

У більшості країн прізвища походять від імені, професії батька. Отже, значення П. може бути подвійне. Так, прізвище прозаїка О. Гончара називає предка, який займався гончарством, а поетів В. й О. Гончаренків — сина гончаря, від якого розпочинається рід.

Па́уза, або **Па́вза** *(лат. pausa, від грец. pausis: припинення)*, — коротка перерва у мовному потоці, яка виконує роль словоподілу, відмежовує одну фразу від іншої задля експресивної виразності, створення психологічного ефекту. П. зумовлена фізіологічними, граматичними, логічними чинниками, розмежовується на синтаксичну, попереджувальну, розділову. Її пов'язують з особливостями мовлення, зокрема із його завершенням (синтагма), з необхідністю часу для обмірковування, наголошення наступної фрази, мимовільною чи навмисною перервою мовлення, зумовленою емоціями. Часто заповнюється звуками на зразок *е-е-е* чи *гм-м*. Об'єднуючи висловлення у зв'язаний текст, П. буває обов'язковою, вірогідною, варіативною. За тривалістю виокремлюють коротку, середню та довгу, проте кореляції між ними не встановлено. Так, довга П. на 800 мілісекунд залежно від ситуації може вважатись як середньою, так і довгою. Перерва у 10—20 мілісекунд не фіксується, тому коротка П. зазвичай триває 40—150 мілісекунд. У мовленні її визначають кількістю складів, що заповнюють мовленнєвий простір. Як один з елементів інтонації П. формує звукову організацію речення та його складники. Особливого значення їй надають у віршуванні, де поряд зі смисловою, логічно-інтонаційною використовується ще й незалежна від синтаксису ритмічна П., яку називають константною та цезурною. Функціональне її навантаження посилюється в тонічному віршуванні, сприяючи увиразненню інтонаційності емоційно напруженого мовлення, зокрема на місці опущеного ненаголошеного складу. Інколи П., яка закінчує верс, не збігається із семантичною П. У такому випадку вживається енжамбеман. В. Домбровський замість П. вводив поняття «перестанок». У прозовому тексті П. відображають розділові знаки, система сформована за синтаксичним принципом, тому не повною мірою схоплює специфіку потоку мовлення.

Па́узник, або **Па́вздник** *(лат. pausa, від грец. pausis: припинення)*, — малопоширений термін на означення метроряду, розбудованого на дво-, трискладових стопах перехідної віршової системи — від силабо-тонічної до тонічної; вживаний поряд із поняттям «дольник». У П. інколи бракує одного чи двох складів, тобто лейми, що в живому мовленні компенсується або паузою, або подовженою вимовою сусідніх складів, або посиленням їхніх акцентів, або сукупністю цих засобів:

В свято — день, розірваний надвоє,
День з маленькою Павкою.
Ранок, що молодість нашу нагадує,
Вечір, що видається казкою (М. Семенко).

Використовують два способи схематичного запису такого вірша. Один із них традиційний, коли розмір позначають леймою (V) та іктом (−), другий — коли його позначають цифрами для виявлення міжіктових, ненаголошених складів, визначальний для прихильників статистичного віршознавства.

Па́фос, або **Па́тос** *(грец pathos почуття, пристрасть)*, — піднесення, ентузіазм, пристрасне переживання, спричинені певною ідеєю, подією особливий стан натхнення Арістотель («Нікомахова етика») позначав цим поняттям одну з властивостей людської душі, власне пристрасть, наголошував у «Риториці», що добре мовлення має бути патетичним, тобто повинне впливати на почуття В анонімному, приписуваному Лонгіну трактаті «Про піднесене» П тлумачився як одна з п'яти ознак піднесеного Цей термін також використовували, коли йшлося про категорію трагічного, хоч він стосувався драматичних, комічних, героїчних, меланхолійних, сентиментальних, гумористичних, сатиричних жанрів Й Вінкельман («Історія мистецтва минувшини», 1763), аналізуючи скульптурну групу Лаокоона, вбачав П у боротьбі інтелекту (свободи) зі стражданнями фізичної природи Його думку поділяв Ф Шиллер («Про патетичне», 1793), акцентуючи на моральній висоті і свободі трагічного героя Ф Рідель ґрунтовно розглянув П у «Теорії шляхетних мистецтв та наук» (1774), виокремив у ньому порив до досконалості, любовний інстинкт, надію, подив, жагу, задоволення Естетика Г-В-Ф Гегеля інтерпретувала П як субстанційний, «істотний, розумний зміст, наявний у людському Я, що виповнює і пронизує собою людську душу», характерний для любові Антігони до брата в однойменній трагедії Софокла чи Ромео і Джульєтти в однойменній трагедії В Шекспіра На думку філософа, творчий процес відбувався у стані граничного духовного напруження, зумовленого взаємозв'язком і розвитком почуттів кохання, слави, честі, героїзму, дружби, материнської любові, подружньої вірності В Бєлінський вбачав П у «поетичній ідеї», тлумачив як «пристрасть, що запалює в душі людини ідею» Ця думка стала визначальною для російського та радянського літературознавства, що розглядало письменство з ідеологічних позицій П як естетична категорія, як метафізичний чинник (Р Інгарден) чи «модус художності» (В Тюпа) має право на існування, виявляє свою присутність у поняттях героїчного, драматичного, трагічного, сатиричного, романтичного, стосується як літературних, так і позалітературних явищ, наприклад набуває антимілітарного (збірка оповідань «Непоборні» Катрі Гриневичевої) або антитоталітарного спрямування (книги «Сонце сходить», «Коли задзвонить великий дзвін» О Кобця-Варрави) П пов'язаний з категорією конфлікту П здебільшого втілений у глибоко розвинутому характері персонажа (герої драматичних поем Лесі Українки, Маруся Чурай з однойменного історичного роману у віршах Ліни Костенко), може бути представлений і в інших компонентах зображення (пейзаж, обставини тощо), відображати тенденції певного літературного утворення на зразок «Празької школи», вказувати на емоційність думки, неможливу без внутрішньої переконаності автора, виявлення його темпераменту

Хай буде так, щоб ця хвилина
Була, як сяйво перемог,
Бо ніжність наша єдина,
А поза нею тільки Бог

(Наталя Лівицька-Холодна)

Існують й інші розуміння П Так, К Станіславський вважав будь-яку умовність у сценічному мистецтві ознакою фальші, хибного П У сучасній естетиці поширене уявлення порожнього П, зумовленого велемовною риторичністю, театральністю, емоційним перенасиченням, спростовуваним нейтральною емоційною тональністю, притаманною всім літературним родам Очевидно, з такої позиції написаний роман «Пафос» (2002) В Єшкілєва, автор якого не без іронії розширює поняття «П» до інших значень «безталання», «лихо», «недоля», «поразка», а також «випадок», «природа», «все, що відбувається в небі»

Пацифісти́чна література́ *(лат pacificus миротворчий і litteratura буквене письмо, освіта, наука)* — художні твори представників «втраченого покоління», перейняті антивоєнним пафосом, що з'явилися після Першої світової війни «Велика війна білих людей» С Цвейга, «На Західному фронті без змін» Е-М Ремарка, «Сіль землі» Ю Віттліна, «Поза межами болю» О Турянського та ін Проблема П л висвітлена у студії польського дослідника Г Орловського «Перша світова війна в німецькій літературі 1919—1939 років» (1968)

Пеа́н *(грец paian гімн богу Аполлону)* — давньогрецьке божество, захисник від лиха В епічних творах античності поставав у образі лікаря олімпійських богів, у трагедіях його інколи ототожнювали з Аполлоном, Діонісом, Асклепієм П також називали урочисту пісню-молитву, пісню-подяку на честь Аполлона, згодом — на адресу інших богів

Пега́с *(грец Pēgasos, від pēgē джерело)* — чарівний крилатий кінь, який народився з крові горгони Медузи, коли Персей відтяв їй голову Цей кінь, злетівши на Олімп, приносив Зевсові громи та блискавки Його пов'язують також із богинею ранкової зорі Еос За міфом, син коринфського царя Беллерофонт, осідлавши П, здолав Химеру Однак найпослідовніше обстоюють причетність крилатого коня до поетів за версією, створеною у III ст до н е александрійськими поетами, магічний спів муз колись причарував природу, від захоплення почала швидко рости гора Гелікон, а боги-небожителі наказали П повернути її на землю Кінь ударив копитом по горі, звідки забило джерело Гіппокрена, що згодом наснажувало поетів Відтак вираз *осідлати Пегаса* означав *стати поетом*, про що йдеться у вірші «Ата Троль» Г Гейне

Літня мрія! Фантастичний,
Без мети мій спів так само,
Як життя усе й кохання
Як творець і всі створіння!
Бо для власної забави
Виграває і літає
Мій прудкий Пегас коханий

(переклад Лесі Українки)

«Пе́гницький пасту́ший та квітко́вий о́рден» **(«Hirten und Blumenorden an der Pegnitz»)** — літературне товариство барокової поезії, засноване Г Гарсдерфером та Й Клаєм у Нюрнбергу (1644) Створене за зразком італійських літературних Академій Його представники були пуристами німецької мови, симпатизували марінізму, творили у різних жанрах, передусім розкривали свої творчі можливості у пасторалі До середини XVIII ст орден втратив своє значення, але проіснував до сучасності, у 1994 відсвяткував своє 350-ліття. Він видає журнал «Повідомлення» («Mitteilungen»)

Пейза́ж *(франц paysage, від pays країна, місцевість)* — художнє змалювання краєвиду, є важливим композиційним складником твору прологом («Кармелюк» Марка Вовчка), розширенням експозиції («Хліб і сіль» М Стельмаха), стимуляцією зав'язки («Таємничий острів» Ж Верна), ретардацією («Морозенко» Панаса Мирного), загостренням розвитку дії («Девід Копперфілд» Ч Діккенса), розв'язкою («Батьки і діти» І Тургенєва) Існують твори, написані в жанрі П «Тече вода з-під явора» або «Над Дніпровою сагою» Т Шевченка Поняття застосовується також у малярських, театрально-декоративних, кінематографічних, телевізійних видах мистецтва Найчастіше П поставав у вигляді едему, втраченого раю, був провідним мотивом аркадійської поезії, представляв довершений сад (вертоград), що символізував досконалий світ Цілющий простір природи, змальований в античних буколіках, набув першорядного значення за доби романтизму У літературознавстві немає однозначного тлумачення П Так, В Халізєв вбачає у ньому картини природи та предметного речового світу, П Волинський, Михайлина Коцюбинська, Галина Сидоренко, В Кожинов вважають складником композиції Виокремлюють П статичні та динамічні, за тематикою розрізняють перед-усім сільський, степовий, лісовий, гірський, мариністичний (морський), урбаністичний (міський), індустріальний, пов'язаний із зображенням інтер'єрів та екстер'єрів Часто його особливості залежать від конкретно-історичного періоду розвитку письменства, від світорозуміння та стилю автора, тому він може бути міфічним, антропоморфічним, пантеїстичним (*«Торох-торох, на печі горох, ще й окраєць хліба»* — нічне небо), суб'єктивно пережитим, об'єктивно фіксованим Так, на початку розвитку письменства П часто був персоніфікованим, відображав анімістичні уявлення, тому видавався живим, утворював тло дії в «Іліаді», «Одіссеї» Гомера, в ідиліях Теокріта, в романі «Дафніс і Хлоя» Лонга, у «Слові о полку Ігоревім» Поступово П набуває самостійного естетичного значення, стає автономним позафабульним елементом, вперше засвідченим листом Ф Петрарки від 26 квітня 1335, в якому поет захоплюється краєвидами з гори біля Авіньйона П остаточно сформувався в англійській описовій поезії («Пагорб Купера» Дж Денема, 1642, «Віндзорський ліс» А Поупа, 1713, «Пори року» Дж Томсона, 1726—30) Його зображально-виражальні можливості були розкриті в руссоїзмі (альпійські ландшафти у «Новій Елоїзі» Ж Ж Руссо, 1761) та в сентименталізмі, розвинулись у доробку романтиків — представників «озерної школи», Харківської школи романтиків, у творах Ф Р де Шатобріана, Дж Г Байрона, О Пушкіна, М Гоголя, Дж Фенімора Купера, Г Д Торо, П Куліша та ін У письменстві до XVIII ст П використовували рідко описова поезія Дж Томсона, А Поупа, поема «Сади» Ж Деліля, «Елегія, написана на сільському кладовищі» Т Грея, «Сповідь» Ж Ж Руссо У творах сентименталістів та романтиків він відображав душу персонажа, у реалістів іноді перетворювався на споглядальний опис, в імпресіоністів — на каталогізацію вражень, у символістів — на особливий натяк, у неореалістів — на промовисту деталь Завдяки йому розгорталися авторська думка, міркування над сенсом людського життя, осмислювалася сутність Бога, краси, вічності, гармонії, хаосу тощо Часто природа поставала екзотичною, величною, монументальною, проте здебільшого її трактували як органічний складник людського світу, що яскраво виражене в ліриці Б-І Антонича, або поступалася перед штучними урбаністичними краєвидами, як у віршових рефлексіях М Семенка П у художніх творах незалежно від їх жанрової належності має різний обсяг Так, масштабні і водночас детально прописані П, як у повістях І Нечуя-Левицького, називають топосами, наприклад топос Вербівки з повісті «Микола Джеря», менш за обсягом описи — локусами (локус собору з однойменного роману О Гончара) Психологізація П притаманна прозі Ольги Кобилянської («Природа»), Гр Тютюнника («Зав'язь») Однією з прикмет сучасної літератури став міський П, запроваджений Ч Діккенсом, Г Флобером, Е Верхарном, апробований І Франком, В Підмогильним, В Домонтовичем, Ю Щербаком та ін Письменству XX ст притаманна тенденція повернення П у структуру фабули, перетворення його на учасника дії «Самотній вовк» В Дрозда, «Село як метафора» В Медведя, «Осінь для ангела» В Пашковського Суб'єктивне бачення природи часто переважало над предметністю, конкретні краєвиди розчинялися в інтровертивному тлумаченні світу, а емоційно напружені його зображення не реалізовувались у візуально-пластичній конкретиці Тому деякі письменники, як-от М Йогансен, вдавалися до контрекспериментів, перетворюючи П на дійову особу, а персонажів — на тло Лірика використовує зазвичай позафабульний П при творенні настрою ліричного героя, хоч іноді трапляються твори з автономною композицією, з екстравертивними та інтровертивними проекціями (пейзажна лірика) У малярстві П називає жанр, започаткований у Китаї (VII ст н е)

Пейза́жна лі́рика *(франц paysage, від pays країна, місцевість, і грец lyrikos ліричний)* — умовна тематична назва лірики, у якій зображено природу, настрій ліричного героя, викликаний її спогляданням, філософськими та медитативними міркуваннями з приводу художнього осмислення світу П л не обмежується міметичними замальовками довкілля чи відображенням внутрішнього стану ліричного героя, може набувати інтимних, громадянських, сакральних мотивів («Садок вишневий коло хати» Т Шевченка) Часто зображення природи поєднується з психологічним портретом, як у поезії Ф Гарсіа Лорки чи Б-І Антонича, або ототожнюється з душею ліричного суб'єкта, що спостерігалося в доробку А Малишка, який відходив від споглядання природи, намагався «злитися» з нею воєдино *«Я — небо Я полотнище віків», «Я — корчуватий без Я — фіолет рай-дерева», «Я волошка, споконвік волошка, / Я земну енергію несу »* тощо Схиляння перед природою притаманне ліриці «неокласиків» М Рильського (збірка «Під осінніми зорями»), П Филиповича (*«Не сонце — п'яна шинкарка / На обрій вино лила »*), Ю Клена (цикл «Осінні рядки») та ін

Пе́йпербек *(англ paper-back книга в обкладинці)* — назва найдешевшої книги у м'якій паперовій обкладинці, що містить твори масової літератури, орієнтована на читача з невибагливим естетичним смаком, запроваджена у США і поширена в інших країнах.

Пен-клу́б *(англ PEN, абревіатура від слів poet поезія, essay есе, novel роман, club громадська організація за інтересами)* — неурядове між-

народне об'єднання письменників та журналістів для захисту їх прав, засноване англійською романісткою К Е Дуасон-Скотт (1921) П-к керує президент, якого обирають на два роки, та незмінний генеральний секретар Обов'язки першого президента виконував ініціатор створення клубу Дж Голсуорсі Цю посаду також обіймали Г Веллс, Ж Ромен, А Міллер, Г Бель та ін П-к, що має мережу з понад вісімдесяти центрів, проводить конференції у різних країнах світу (Японія, Швеція, Бразилія, Німеччина, Норвегія, США та ін), круглі столи (зокрема, в Будапешті у 1964), організовує дискусії Існують також аналогічні національні утворення Вступ до П-к відкритий для письменників, які визнають його хартію, морально-естетичні обов'язки тощо Особливу допомогу він надає митцям-емігрантам До П-к входять також українські письменники М Вінграновський, Є Сверстюк та ін

Пента́метр *(грец pentametros, від pente п'ять і metron міра)* — в античному квантитативному віршуванні — дактилічний верс, утворений подвоєнням першого півверса гекзаметра, що складається з двох напівдактилічних стоп із метричною схемою –UU–UU– // –UU–UU– Весь віршовий рядок дорівнює за тривалістю п'яти стопам, чим зумовлена й назва Півверси розмежовані сильною цезурою Замінювати дактилі спондеями та хореями можна лише у першому півверсі В античній версифікації П використовувався не самостійно, а поєднувався з першорядковим гекзаметром, зокрема в елегійному дистиху, в леонінах та в епіграмах П зрідка трапляється і в українській поезії, в силабо-тонічній модифікації

> Мати-земле, потішся! Нехай там зрадливого друга
> вабила інша на час, — діти з тобою зостались [ ]
> (Леся Українка)

Білоруський поет М Богданович написав цикл під назвою «Пентаметри», що відомий українському читачеві у перекладах Р Лубківського

> Низкою рваною з віч сльози посипались чисті
> Впали ж вони в пилюгу — брудом зробилися там

Пенто́н *(грец pente п'ять)* — маловживаний непарний п'ятискладник у силабо-тонічному віршуванні, в якому наголос може припадати на будь-який із п'яти складів, термін Г Шенгелі Українській мові не притаманний, і в російській трапляється дуже рідко (В Тредіаковський, Г Шенгелі, Ю Левітанський, М Гумільов, М Матусовський) Застосування П, який виокремлювали О Квятковський, В П'яст, Б Томашевський, супроводжується зумисним нагромадженням багатоскладових слів Іноді його через надсистемні наголоси вважають дольником або короткими рядками ямба чи хорея В українській поезії П представлений як поєднання дво- і трискладників, зокрема у вірші «Дочекався я / Свого святонька » С Руданського, який можна розглядати або як одностопний П третій (з наголосом на третьому складі), або як одностопний анапест із двома нарощеними складами Так само вірш «Ходить ніч твоя, ходить ніч моя » М Вінграновського кваліфікують як усічений у другому рядку на один склад («*Їм не велено ночувать*») двостопний П третій або як двостопний анапест із нарощеними складами

Пео́н, або **Пеа́н** *(грец paian гімн богу Аполлону)*, — у Давній Греції — хоровий гімн на честь бога Аполлона та інших олімпійців, названий за одним з образів «Іліади» Гомера (цілитель богів у п'ятій пісні поеми 401, 899), де згадується також як жертовна та бойова пісня («Іліада», двадцять друга пісня 331) Зразки збережені у вигляді написів на стінах храмів До можливостей П зверталися Алкман, Вакхілід, Піндар та ін Як жанр П був сформований у Спарті (VII ст до н е) зусиллями критянина Фалета Терміном «П » називають і віршову стопу на п'ять мор Залежно від того, який склад виявлявся довгим, визначали чотири П –UUU, U–UU, UU–U, UUU– (перший, другий, третій, четвертий) У сучасних віршознавчих студіях його тлумачать як переважно ліричний жанр урочистої пісні з нагоди перемоги П має чотирискладову стопу, яка майже не характерна для силабо-тонічного віршування, тобто йдеться про пари стоп ямба чи хорея з пропуском наголосу на одній з них Зразком двостопного П третього, ускладненого дипіріхієм та дихореєм, є строфа вірша «Назбираю за долиною» А Малишка Цей різновид П в українській поезії трапляється рідко, застосовується завдяки двоскладовій анапестичній анакрузі Зразок довільного П третього, знайденого у доробку колумбійського поета Х А Сільви («Ноктюрн»), навів І Качуровський («Метрика») Він створив і власний рідкісний оказіональний двостопний двонаголошений шестискладник (*«О гриби в кошику! Ви мені свідчите, / Що не звик логіці я давать відчити »*), який нагадує силабічний дванадцятискладник із цезурою посередині (александрійський вірш) або силабо-тонічний трискладник Таке саме амбівалентне трактування можна застосувати й до вірша «Хтось гладив ниви » П Тичини, метр якого кваліфікують і як двостопний П четвертий із напівнаголосами та передцезурним і прикінцевим односкладовим нарощеннями, і як чотиристопний ямб з аналогічними нарощеннями Крім того, в його поезії можна віднайти зразки першого П з поєднанням у стопі хорея та пірихія (*«Зразу ж за селом / всіх їх розстріляли »*), другого — з поєднанням ямба та пірихія (*«Ви знаєте, як липа шелестить »*), третього — з поєднанням пірихія та хорея (*«На майдані коло церкви / Революція іде»*)

Первісний на́мір — з'ясування намірів творців Конституції США та потреби формування сучасних її тлумачень Ця проблема теорії права стала предметом дискусій, поширилася на історію та літературу, важливим було визначити, який намір слід вважати первісним і що може бути наслідком його запровадження Настанову на первісну основу називають оригіналізмом (Р Борк), що протистоїть текстуалізму інтерпретації (А Скалія) з його нехтуванням первісного тексту Кожна з них мала недоліки оригіналізм залишав поза увагою динаміку експериментальної якості текстів із неясним визначенням завдань, текстуалізм не використовував сутності джерела, обстоюючи формальне прочитання Р Дворкін прагнув поєднати обидва підходи, виокремивши рівні намірів (інтенцій) У літературознавстві П н тлумачать по-різному, віддаючи перевагу як оригіналістичному й герменевтичному (за Г-Г Гадамером), так і деконструктивістському рівням прочитання Деякі дослідники, як-от С Фіш, вважають, що оригіналізм та текстуалізм є двома аспектами одного поняття

Схожі міркування висловлювали С. Нап та В. Бен, які ототожнювали намір, що не завжди збігається з переконанням, і значення.

Перга́мент *(грец. pergamēnos, від назви стародавнього м. Пергама у Малій Азії)* — спеціально оброблена шкіра молодих телят, яку використовували як матеріал для письма до винайдення паперу. Так називали й написаний на ньому текст. Цей спосіб оброблення шкіри винайшли в місті Пергам у Малій Азії у II ст. до н. е. У Київській Русі П. з'явився в XI ст. З нього виготовляли спеціальні книги (кодекси). У XII—XIV ст. П. стали використовувати менше у зв'язку з поширенням паперу, обмежили сферу його побутування офіційними документами.

«Пере́вал» — Всесоюзне об'єднання робітничо-селянських письменників (Всероссийское объединение рабоче-крестьянских писателей), сформоване при журналі «Красная новь» (Москва, 1923—32). До нього входили письменники А. Весьолий, М. Голодний, М. Свєтлов, М. Пришвін, І. Катаєв, Е. Багрицький, Дж. Алтаузен та ін., частина яких раніше належала до угруповань «Октябрь» та «Молодая гвардия». Об'єднання називали за статтею «На перевалі» А. Воронського, праці якого («Мистецтво як пізнання життя та сучасність», «Мистецтво бачити світ») вважалися естетичною платформою «П.», зорієнтованого на «оформлення людської особистості в її невичерпному розмаїтті», на спростування безкрилого побутовізму, тенденцій спрощення, на потребу спадкоємності з класикою. Теоретики «П.», зокрема Д. Горбов, А. Лежньов, розвиваючи ідеї А. Воронського, тлумачили творчий процес як «знімання покривів», наполягали на вираженні безпосередніх вражень письменника, на принципах щирості й інтуїтивізму у творчості. Такі настанови були відображені у повістях «Майстерність» П. Слєтова, «Молоко», «Серце» І. Катаєва тощо. «П.» надавав перевагу не політичним чинникам творчості, а спільності художніх принципів, хоч декларував зв'язок із «завданнями та долями революції», прихильно ставився до «попутників», тому зазнавав «голобельної» критики РАППу. Основним завданням представники «П.» вважали «будування нової людини», ідеал якого втілювали у формі «живого споглядання» (А. Воронський). Після його усунення з посади редактора «Красной нови» через звинувачення у троцькізмі об'єднання розпалося. Погляди представників, теоретичні міркування А. Воронського позначилися на діяльності ВАПЛІТЕ, на Літературній дискусії 1925—27, зокрема на памфлеті «Апологети писаризму» М. Хвильового.

Переве́рнутий соне́т — сонет, у якому терцети з'являються між катренами або перед ними. Приклад П. с. (сонетоїда) із доробку А. Мойсієнка:

Віталію Григоровичу Скляренкові

Віків Троянових вали,
Що підпирали древній Київ,
Лише видніються з імли...
Стоять, як вежі верховії,
Слова — над хуґи-лиховії,
Слова, котрі завжди були.

Тропа Троянова між віт —
Через переліси-ліси,
Де рідномовні голоси
З-над Золотих Воріт — у світ.

Де споконвіку на сторожі
Тих слів, що вежами з імли,
Сини Троянові-Дажбожі —
Тих слів, котрі завжди були.

Переве́рстка — зміна розташування матеріалів на газетній сторінці, в певному числі видання чи у книзі, зумовлена потребою звільнити місце для нового матеріалу або авторською чи редакторською правкою.

Пере́вертень — див.: **Паліндро́м.**

Переве́ртництво — здатність однієї істоти перекидатися на іншу, наприклад, людини на вовка. Те саме, що й оборотництво. Відоме також під назвою «лікантропія» — існування особи у двох формах (людини і звіра, переважно вовка). За переказами, така істота має два серця, тому є двоєдушною (легенда «Дводушник»). Перевертень перетворюється на звіра, іноді на птаха чи мураху, вдарившись об землю, а потім — знову на людину, чи відразу на кількох істот, як-от у казці «Хитра наука». Він може одружуватися, але ніколи не припиняє подвійного способу життя. Мотиви П. відомі в народному епосі (билини «Волхв Всеславич», «Вольга і Микула», козацькі легенди про отамана-характерника Сірка) і в художній літературі. Так, у «Слові о полку Ігоревім» згадано Всеслава Полоцького, здатного перекидатися на вовка. Про П. писали давньоримський поет Марцей Сідет (II ст. до н. е.), Дж. Свіфт, Ж. Ж. Руссо, К. Лінней, В. Скотт, Дж. Р. Кіплінг, О. Воропай, Г. Ендор, М. Саммерс, Дж. Бліш, П. Флемінг та ін. Цей мотив використовується і в сучасному письменстві: «Самотній вовк» В. Дрозда, «Сповідь», «Мисленне древо» Вал. Шевчука. Магічні дії перевтілення можуть бути здійснені за волею чарівника, відьми та ін. щодо інших людей, зумовлені лихими чи добрими намірами. Такі метаморфози відбуваються за допомогою особливого зілля, як у народній пісні про тополю, що стала інтертекстуальною основою однойменної поеми Т. Шевченка.

Перевті́лення — вчування однієї людини у внутрішній світ іншої, тимчасова ідентифікація з нею, виконання її рольових функцій. У літературознавстві термін вживається для висвітлення механізму переходу фізичного автора на позицію наратора, коли письменник немовби змінює маски, розігрує ролі різних художніх суб'єктів, індивідуалізує їхнє мовлення, змальовує їхні долі за допомогою невласне прямої мови, багатогранного дискурсу. Постійна присутність у творі всевідного автора засвідчує несхильність письменника до П., зумовлює монотонність і повчальність оповіді. Особливого значення надають П. у сценічному мистецтві, коли йдеться про вміння актора прожити життя тієї дійової особи, роль якої він грає.

Переда́ча — поширена у радіомовленні й телебаченні добірка систематизованих матеріалів, охоплених однією темою і розрахованих на сприймання певною групою слухачів чи глядачів.

Передба́чення — див.: **Профети́зм.**

Передісто́рія *(нім. Vorgeschichte)* — пояснювальна замітка, іноді розгорнуте повідомлення про події, що передують зав'язці, написана автором, редактором, літературним критиком. П. найбільш притаманна великим за обсягом епічним творам (оповіданню, повісті, роману), іноді трапляється в новелі та поемах. Прикладом П. може бути новела «Історія по-

пільниці» Ю. Яновського, сюжет якої розгортався на основі стислої інформації про попільницю з написом «О. Полуботок 7. XI. 19 р.», яку зберігав робітфаківець. Див.: **Нахгешіхте.**

Передмо́ва *(нім. Vorrede, англ., франц. preface, польс. przedmowa, рос. предисловие)* — складник науково-довідкового апарату книги, не пов'язаний зі структурою тексту, вступна стаття, написана автором, упорядником чи літературознавцем із метою зорієнтувати читача у змісті видання. Іноді П. називають переднім словом. П. застосовували здавен. У більшості українських, зокрема лаврських, видань барокової доби її означали заголовки «Чительнику», «Передмова до чительника», «До того, хто будет читати», «Предісловіє к книгу», «Сказаніє учительно о составленіи і ползе сей книги». Їх авторами були Тарасій Земка, Захарія Копистенський, Памво Беринда, Петро Могила та ін. Наявні вони і в козацьких літописах, зокрема Самійла Величка. Подеколи функцію П. виконували розлогі трактати, що передували поетикам. У сучасних П. часто висвітлюється життєвий і творчий шлях письменника в контексті літературної доби, історія написаних ним книг, принципи відбору текстів, порядок їх розташування, джерела, з яких вони взяті, тощо. Інколи з'ясовується концепція твору, подається ключ його прочитання, як, наприклад, зробив М. Яуків («Огні горять»). Зазвичай такий текст може не мати заголовка або бути названим «Від автора», «Від редактора», «Від видавництва» тощо. Французькі класицисти як П. часто використовували маніфести. Такий прийом вжили В. Гюго, що у П. до драми «Кромвель» (1827) виклав засади романтизму, Т. Готьє, який у П. до роману «Мадмуазель Мопен» (1835) обстоював принцип «мистецтва для мистецтва», брати Е. та Ж. Гонкури, які у П. до роману «Жерміні Ласерте» (1865) зазначали тенденції, що згодом були окреслені як натуралізм, М. Семенко, задекларувавши у П. до збірки «Кверофутуризм» (1914) стильовий струмінь футуризму, тощо. Відома також П. до ненадрукованого другого видання «Кобзаря» Т. Шевченка, в якій обстоювався принцип народництва, спростовувалися тенденції міметичної ідеалізації у творах Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського.

Пере́днє сло́во — див.: **Передмо́ва.**

Передови́ця, або **Передова́ статтý,** — публіцистичний виступ на актуальну тему сьогодення, який вміщують на першій-другій сторінках періодичного видання.

Передрозумі́ння — термін філософа М. Гайдеггера на позначення способу розкриття первинного поняття як визначення 'людського буття. Відрізняється від вторинного щодо нього пізнання. На думку М. Гайдеггера, П. пов'язане з ідеєю (ейдосом) Платона, має особливе значення для письменства, коли йдеться про не пояснювані за допомогою логіки джерела художньої творчості. П. є основою рефлексії. Позбавлене психологічного чи трансцендентального підґрунтя, воно стає не особистісною і не всеохопною характеристикою суб'єкта пізнання, а способом буття розумної істоти, здатної до дії і пізнання. До структури П. належать передмислення, передбачення; воно розкривається через мову. Поглиблюючи вчення М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамер окреслив елемент перед-розсудку, що стосується дорефлективного змісту свідомості, не пов'язаного з табу. У теологічній герменевтиці Р. Бультмана поняття «П.» фіксує життєве ставлення людини до предмета розуміння, передусім до Біблії, що формулює певні питання та спосіб їх тлумачення.

Пере́друк — спосіб популяризації друкованої продукції, що полягає в точному відтворенні поліграфічної чи комп'ютерної форми раніше тиражованого твору. Обов'язковою вимогою до П. є зазначення джерела, з якого він узятий.

Передча́сний кадр — поширений у художній літературі термін кінематографії, зокрема у творах синтетичних жанрів на зразок «Повісті полум'яних літ» О. Довженка, де зображений Орлюк біля Бранденбурзької брами. Див.: **Антиципа́ція, Проле́псис.**

Пережива́ння — почуття, враження митця під час творчого процесу та реципієнта під час перечитування книжки, перегляду вистави чи кінофільму. П. поширюють і на здатність письменника (актора) створити стан патопеї, тобто особливого емоційного, інтелектуального напруження, що концентрує художню думку, надаючи їй особистісного колориту, ідіографічних ознак. Часто П. ледь помітне, мимовільне, але промовисте, поведінкові особливості літературних персонажів виявляються через інтонацію, жести, міміку. Особливим вважають ліричне П., відмінне від життєвого, трактоване як осяяння, відкриття нових духовних світів, наслідок творчого осмислення досвіду особистості (ліричного героя) у реальній та художній дійсності.

Пере́каз *(нім. Sage, англ. legend, франц. légende, польс. podanie, рос. предание)* — композиційно-стилістичний прийом, який полягає у викладі змісту певного твору іншими словами. Термін вживають також у значенні народного оповідання про визначні історичні події та їх героїв, дані про яких часто фіксовані у пам'ятках писемності. П. близький до народних легенд та сказань, проте відзначається фактологічною достовірністю, відсутністю казково-фантастичних елементів та алегорій. Крім історичного різновиду, поширений також топонімічний, гідронімічний, етногенетичний, етіологічний, культурологічний, інколи архаїчний, міфічний, але в реалістичному трактуванні зі збереженням ознак певних архетипів (П. про кожум'яку, який подолав печеніга). Відомі також місцеві П., присвячені локальним подіям та героям певного регіону, не завжди відображені у писемних пам'ятках. П. про заселення певного краю, маючи етнонімічну спрямованість, витворюють своєрідний цикл, починаючи від заснування поселення першопредком (Еней у давньоримській традиції) чи кількох поселень, започаткованих братами (наратив про Кия, Щека і Хорива). Теми П. переважно значущі, розгортаються через національний чи громадський конфлікт, у якому беруть участь персонажі, різні за етнічним чи соціальним походженням. Сюжети їх зазвичай одномотивні, іноді можуть об'єднуватися у цикли, набувати контамінованого вигляду. Поширеними були П. про скарби, що оповідають про закляті скарби, які зберігають магічну силу їхніх господарів (оповіді про скарби запорожців, гайдамаків, опришків, зокрема Олекси Довбуша). П. збирали, опрацьовували й видавали М. Костомаров, П. Чубинський, О. Афанасьєв, М. Драгоманов, В. Гнатюк, Я. Новицький та ін. Ф. Буслаєв та О. Веселовський це поняття

застосовували також на означення усних свідчень незалежно від їх форми. Систематизацію П. та близьких до нього фольклорних жанрів здійснили Й. Р. В. Сінінге (1946), Р. Т. Крістіансен (1958), Л. Сімонсурі (1961). Християни називали П. відмінні від Св. Письма елементи вчення Ісуса Христа, апостолів, що спочатку передавалися лише з уст в уста.

Перека́заний ди́скурс *(лат. discursis: міркування)* — див.: **Наратизо́ваний ди́скурс**.

Пере́клад *(нім. Übersetzung, англ. translation, франц. traduction, польс. przeklad, рос. перевод)* — різновид інтертексту, передавання тексту однієї мови іншою при збереженні його стилістичних особливостей, що відрізняє його від переспіву, стилізації, травестії, ремінісценції тощо. Практику П. тлумачать по-різному. Е. Паунд, Б. Пастернак вважали, що при П. з'являється новий, оригінальний твір, а Б. Кроче сформулював афоризм «Перекладач — зрадник» («Traduttore — traditore»). Фах перекладача, за «Британською енциклопедією», вважається не наукою, а мистецтвом. Неадекватне розуміння сутності П. зумовлене положеннями закону про авторське право, інерцією академічних установ, видавців, корпорацій тощо. Найбільш проблемним є адекватне відтворення художньо-образного ладу твору, адже загальновживана мова не завжди збігається з його семантикою. Тому перекладач повинен подолати мовний бар'єр, усунути ілюзію комунікативної тотожності, інформативної еквівалентності, віднайти очікуваний рівень перекладності тексту, орієнтуючись на конгеніальний П. Ці труднощі окреслені у вірші «Розмова з другом-перекладачем» І. Драча, який вдало був перекладений на білоруську мову Р. Барадуліним, натомість у польській мові (Ф. Неуважний) та російській (В. Шацков) постали дещо відмінні тексти. Спроби замінити П. машинним варіантом виявилися неприйнятними для художньої літератури. П. має велику традицію, починаючи із Септуагінти (II ст. до н. е.), праць Св. Єроніма чи Кирила і Мефодія, які перекладали Св. Письмо відповідно на латину та церковнослов'янську мову. Хоча Книга Буття визнала існування П. (*«А вони не знали, що Йосип їх розуміє, бо був між ними перекладач»*, 42:23), ортодоксальна церква переслідувала представників цього фаху: прах перекладача Св. Письма на англійську мову Джона Вікліфа (1330—84) за ухвалою Констанцького собору було спалено й розвіяно. Хоча практиці П. приділяли увагу в різні періоди розвитку письменства, вона була остаточно оформлена на професійному рівні в період романтизму, коли затвердили визначальний принцип якнайточнішого відтворення специфіки тексту, що перекладається, а ім'я перекладача почали зазначати у творі. Особливо цінують П. без підрядника, безпосередньо з оригіналу, коли перекладач вільно орієнтується в ньому та в мові першоджерела, уникає привнесення в нього не властивих йому ідей, засвідчує високу лінгвістичну культуру, естетичний смак. Проблемним вважають і відтворення ментальності одного народу іншим. Так, усмішки Остапа Вишні, перекладені російською чи польською мовами, не видаються смішними. Під час П. порушуються асоціативні зв'язки певної мови, натомість виникають нові, а перекладач немовби переживає творчий процес вираження певного тексту, змагаючись із його автором, як, наприклад, Гр. Тютюнник, перекладаючи «Калину червону» В. Шукшина на українську мову. Найважче перекладати поезію, в якій необхідно дотриматись еквілінеарності та еквіритмічності. Перекладач повинен бути точним у збереженні інформаційно-репрезентативного характеру чужомовного зразка, за будь-яких умов, навіть при вільному перекладі, уникати довільного втручання у текст (хоча дозволені незначні зміни на рівні змісту, іноді — стилю), не порушувати композиції, не змінювати жанру чи літературного роду, а також образів-персонажів. Головним завданням П. є передавання тексту засобами мови, на яку перекладають. Якість П. залежить від рівня володіння перекладачем різними стилями рідної та чужої мови, глибокого знання національної дійсності, особливостей творчої індивідуальності. Проміжний П. з однієї мови на іншу, який використовують як першоджерело, називається посередником. Він був поширений упродовж XVIII — першої половини XIX ст., але не визнається сучасними перекладачами. Зокрема, німецькі П. «Махабхарати», «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, «Шахнаме» Фірдоусі були зразками для В. Жуковського. Іноді такий принцип виправданий тим, що оригінал втрачено: поезії азербайджанського класика Мірзи-Шафі Вазеха (1792—1852) збережені в німецькому П., зробленому Ф. Боденштедтом. Значні відступи від оригіналу називають переспівами, наслідуваннями. Інколи різні П. зумовлені жанровими настановами. Так, Горацієва ода «До Деллія» у зорієнтованому на травестію бурлескному переспіві П. Гулака-Артемовського (*«Пархоме, в щасті не брикай, / В нудьзі притьмом не лізь до неба!»*) відрізняється від класичного П., здійсненого М. Зеровим: *«В години розпачу умій себе стрима́ти / І в хвилі радості заховуй супокій»*. За словами І. Франка, «переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи то наукових, для кожного народу являються важним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського Духа [...]». Антологію перекладної літератури поповнювали Т. Шевченко, П. Куліш, М. Старицький, І. Франко, Леся Українка, А. Кримський, М. Вороний, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургардт, М. Бажан, М. Орест, О. Зуєвський, М. Лукаш, Борис Тен, Г. Кочур, Г. Турков, М. Москаленко, О. Жупанський, І. Бондаренко та ін. Лінгвіст Р. Якобсон визначив три типи П.: внутрішньомовний, міжмовний, семіотичний. Особливістю українського П. є те, що перекладачі з XVIII ст. використовували в роботі російські посередники. Така практика спричинила літературну дискусію на сторінках журналу «Правда», в якій Б. Грінченко, полемізуючи з М. Драгомановим, наполягав на безпосередньому використанні іншомовних оригіналів. Практикується також автопереклад, який нині застосовують Ю. Тарнавський чи Р. Бабовал. У театральному мистецтві йдеться про П. п'єси чи сценарію з прозового чи віршового твору на сценічну мову, при якому допускають відхилення від оригіналу. Справі П. присвячений проект Центру гуманітарних досліджень при Львівському національному університеті ім. І. Франка «Перекладацька майстерня 2000—01», реалізований в «Альманасі перекладацької майстерні. — 2000—2001. Т. 2» (Львів — Дрогобич, 2002), що складається з двох книг. У першій книзі висвітлюється історія перекладу у зв'язку з питаннями культурології та освіти, у другій — його практика переважно в художній літературі. Ви-

дання має біографічні довідки, англо-український та українсько-англійський покажчики імен, термінологічний словничок Помітним було видання «Григорій Кочур і український переклад» (К — Ірпінь, 2004), в основу якого покладені матеріали однойменної Міжнародної конференції, зокрема статті Роксани Зорівчак, А Перепаді, М Стріхи, О Чередниченка, Євгенії Кононенко, О Медведя, А Содомори, Лади Коломієць та ін Процес формування та розвитку П став предметом дослідження «Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX — початку XX ст (компаративний дискурс)» (2004) Ольги Тетеріної Найповніше проблему П висвітлено у виданні «Теорія перекладу» (2004) російського літературознавця Н Гарбовського

Переклада́ч — фахівець, який, досконало володіючи однією чи кількома іноземними мовами, здатний в усній чи письмовій формі кваліфіковано перекодувати лінгвістичні одиниці, перекласти твори з чужої мови на рідну

Пере́кладність *(нім Übersetzbarkeit, англ translatability, франц traduisibilite, польс przekladanosc, рос переводимость)* — здатність тексту однієї мови бути адекватно сформульованим засобами іншої мови, що зобов'язаний зробити перекладач завдяки глибокому знанню обох мов, бездоганному семантичному й естетичному чуттю та конгеніальності

Перекладозна́вство — галузь філології, яка займається аналізом теорії і практики перекладу Термін запровадив в українське літературознавство В Коптілов Складниками П є теорія, історія та критика перекладу Вперше як наукову дисципліну П задекларували на конференції у Лувені (1976) І Івен-Зогар та А Лефевр Воно близьке до лінгвістики, психології творчості, етнології, теорії машинного перекладу, використовує досвід порівняльно-історичного літературознавства й теорії інформації, вивчає загальні закономірності перекладу та розробляє його принципи Предметом його дослідження є формальна і динамічна еквівалентність різномовних текстів, їх комунікативна і функціональна відповідність, застосування прийомів стилізації, збереження специфіки ідіостилю Типи перекладів висвітлені у монографії «Теорія і практика перекладу» (1986) І Корунця Історія перекладу досліджує соціально-історичний та національний контексти засвоєння зарубіжного письменства Вагомий внесок в осмислення цих проблем зробили В Коптілов («Актуальні проблеми художнього перекладу», 1971, «Першотвір і переклад», 1972, «Теорія і практика перекладу», 1982, 2003), О Кундзіч («Творчі проблеми перекладу», 1973), М Рильський («Мистецтво перекладу Статті, виступи, нотатки», 1975), Роксана Зорівчак («Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія», 1983, «Реалія і переклад На матеріалі англійських перекладів української прози», 1989), Лада Коломієць («Концептуальні засади сучасного українського перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії)», 2004), а також Марина Новикова, О Чередниченко, В Радчук та ін, які поєднували літературознавчі та мовознавчі методи, дані лінгвосоціології, психолінгвістики, естетики, поетики, феміністичної критики Традиція П започаткована І Франком, зокрема його статтею «Каменярі Український текст і український переклад **Дещо про штуку перекладання»** Критика перекладу вважається прикладною дисципліною, базованою на теорії перекладу, зорієнтованою на оцінювання об'єкта свого дослідження, зіставлення його з іншомовним оригіналом, висвітлення перекладацького стилю, особливостей інтерпретатора позиції тощо На розвиток цієї тенденції вплинули погляди професора Л Венуті (США), який у передмові до «Хрестоматії перекладознавства» (2000) визнавав відносну автономність перекладу, а саму теорію тлумачив як «зміну співвідношення між відносною автономністю перекладеного тексту та діями перекладача і двома іншими концепціями еквівалентністю і призначенням» Інтерес західних літературознавців і лінгвістів до П засвідчують видання «Словник перекладознавства» (1997) М Шатлворт і М Коуі, «Теорія перекладу на Заході від Геродота до Ніцше» (1997) Д Робінзона, «Енциклопедія перекладознавства» (1998) за редакцією Мони Бейкер, двотомна «Енциклопедія літературного перекладу англійською» (1999) за редакцією О Клас тощо Проблемам П присвячені лекції М Найдена — професора Пенсільванського університету, прореферовані Сергієм Снігуром «Стан сучасного перекладознавства на Заході» (Всесвіт — 2003 — Ч 3—4)

Перекодува́ння *(франц code, від лат codex список постанов, збірник)* — інтерпретаційний переклад з однієї знакової системи на іншу Йдеться не лише про передавання інформації з однієї мови засобами іншої, а й про тлумачення художнього тексту засобами літературної критики, літературознавства з використанням відповідного термінологічного апарату, різних методологічних принципів

Перекотислі́вний вірш — різновид зорової поезії, що будується на фігурі «перекотислова», за якої під час постійного повторення слова відбувається внутрішній перерозклад, виникає ілюзія, ніби його частини помінялися місцями, як в анаграмі Поняття М Короля Так, безперервне вимовляння слова *трава* зумовлює появу лексеми *ватра*, що продемонстрував М Король в однойменному вірші Інколи П в може ускладнюватися при повторенні двох-трьох і більше слів Зразком П в є твір «Ворона (перекотиполе-2)» М Мірошниченка

кар і кар,
і кар, і кар,
Ікар та Ікар,
Ікар та Ікар,
і карта, і карта,
і карта Декарта —
де карта?
де карта?
де карта?
де карта?

Перемика́ння — те саме, що й аналепсис, зворотний кадр, ретроспекція, повернення Прийом П традиційний у прозі Його використовували Панас Мирний («Лихі люди»), О Гончар («Циклон») та ін

Перемі́сія *(грец peri навколо, через і лат missia доручення, завдання)* — фігура мовлення, в якій автор (наратор) чи персонаж отримують умовний дозвіл на певну дію П містить спогад Григорія Многогрішного з повісті «Тигролови» І Багряного про святкування Різдва, коли дітям було дозволено здійснити обряд

Рано вранці, що вдосвіта, щось застукало в двері

— Пустіть віршувати! — почулося з сіней
Мати озвалась од печі
— Ідіть

Двері відчинилися, і до хати ввійшов святково виряджений віршовник Скинув шапку, пригладив рукою волосся і почав старовинно-старовинної, такої, що Григорій ніколи й не чув віршівки, мистецьки складеної

Переміщення — специфічна реакція реципієнтів на прозовий чи ліричний твір, виставу чи кінострічку, перехід від спостереження до розмірковування, аналізу прочитаного або побаченого

Перенесення *(нім Übertragung, англ transference)* — термін, який використовують у психоаналізі та аналітичній психології на позначення часткових проекцій несвідомого на конкретні предмети і явища, зокрема перекладання пацієнтом своїх переживань на психоаналітика, які зникають після усвідомлення їх суб'єктивного походження П, або трансфер, може бути позитивним, супроводжуваним відчуттями товариськості і поваги, та негативним, перейнятим ворожістю і спротивом К-Г Юнг переглянув фройдівське розуміння П як проекцію інфантильно-еротичних фантазій, що можуть бути наявні на її початковому етапі, але зазнати редукції, коли увиразнюється мета аналізу, активізується творчий чинник, що прокладає шлях із неврозу Важливим складником П вважається емпатія П необхідне для повернення спроектованих змістів, для індивідуації людини, встановлення довірчого комунікативного поля між мовцями Ж Лакан, переосмислюючи цю проблему, вважав, що суть несвідомого виявляється у П та контрперенесенні, коли психоаналітик мимоволі втягується у гру з пацієнтом, а тому змушений відтворювати структури підсвідомого задля їх розуміння та витлумачення Ж Лакан відзначив аналогії дискурсів і запропонував розглянути під таким же кутом зору літературні твори, продемонструвавши свою ідею на прикладі аналізу оповідання «Втрачений лист» Е А По П вживається також у суто літературному значенні як синонім енжамбеману

Переносне значення — вторинне значення слова, що виникло внаслідок перенесення назви з одного предмета на інший за подібністю, суміжністю чи функцією, характерне для тропів та стилістичних фігур, як у вірші «Соняшники» Ольги Башкирової

Усе мина, лишилась літа жменя,
І крізь туману сиву каламуть
На страту, мов повстанці полонені,
Скорботно й тихо соняшники йдуть

Як напідпитку дід, спориш куняє
Вздовж польових розгублених стежок
І вже під ніж покірно підставляє
Руду чуприну ставний ватажок [ ]

Переробка — різновид інтертекстуального сприйняття твору Не всі дослідники виокремлюють це поняття Наприклад, Ірина Неупокоєва, окресливши переклад, наслідування, запозичення фольклору тощо, не згадує П Натомість Д Дюришин ототожнює П з адаптацією, розглядає її поряд з алюзією, ремінісценцією, плагіатом, перекладом П, на його думку, сприяє наданню твору національного колориту, осучасненню, інтернаціоналізації, пристосуванню до сценічних потреб У П, на відміну від перекладу, відсутні інформаційно-репрезентативні настанови, відбуваються зміни на змістовому, стильовому, жанровому, композиційному рівнях, у кількості й особливостях персонажів, образної системи, внаслідок чого виникає новий твір за мотивами оригіналу Наприклад, твір «Дванадцять сплячих дів Старовинна повість у двох баладах» В Жуковського був П роману «Дванадцять сплячих дів, історія про привиди» Х-У Шпіса П може відбуватися і в межах однієї літератури, увиразнюючи опозицію тексту-відповідника до щойно створеного «Відгомони руських пісень» (1829) та «Відгомони чеських пісень» (1939) Ф Челаковського започаткували нову чеську лірику Думи та історичні й ліричні пісні стали джерелом української поезії П видається ближчою до запозичення, ніж до перекладу, хоча інколи вважається різновидом вільного перекладу, особливо поширеного в XIX ст (юнацька поема «Анеля» А Міцкевича, в основу якої було покладено фривольну анакреонтичну поему «Гертруда» Вольтера) Її також вважають адаптацією, парафразом, переспівом, переповіданням, ідейною трансформацією тощо притаманною, зокрема, жанру байки Трапляються випадки, коли П є основою формування письменства Цей спосіб розвитку літератури характерний для Болгарії 50—60-х XIX ст, в якій оригінальні твори з'явилися після П (поболгарювання) Термін використовують також на позначення різновиду літературної правки цікавих за змістом, але недосконалих за формою творів, що набувають після неї нової художньої якості

Перескладання — у традиційній поліграфії — виготовлення нового набору задля усунення помічених у гранках фактичних, стилістичних, коректорських, технічних помилок Див **Переверстка.**

Пересопницьке євангеліє — пам'ятка давньоукраїнської писемності (1556—61), що містить чотири Євангелія Їх текст (960 сторінок) уперше перекладений із церковнослов'янської мови на «просту» українську «для ліпшого вразуменія люду християнського посполитого» Перша частина П є була виконана у монастирі села Двірці на Поділлі (з 15 серпня 1556), а друга — у селі Пересопниці при Пречистенському монастирі на Волині (до 29 серпня 1561) Переклад здійснив архімандрит Пересопницького монастиря Григорій, переписав та художньо оформив кольоровим рослинним орнаментом у стилі італійського Ренесансу Михайло Василевич, син протопопа із Сянока Текст написаний на пергаменті пізнім уставом чорним чорнилом та цинброю (червона фарба), для приписок і післямови використане «дробне» письмо У творі також наявні мініатюри, заставки, ініціали тощо Графіка рукопису позначена другим південнослов'янським впливом Фундаторкою цього видання була княгиня Анастасія Заславська-Гольшанська Микола Чарторийський наказав передати пам'ятку у Пересопницький монастир єзуїтам, згодом її забрали православні ченці На початку XVIII ст П є потрапило до гетьмана І Мазепи, який заповів його Переяславському кафедральному собору, що засвідчене написом на кількох початкових аркушах До 1917 пам'ятка зберігалася в Переяславській та Полтавській духовних семінаріях, до 1941 — у Полтавському єпархіальному музеї, після Другої світової війни — у музейних фондах Києво-Печерської лав-

ри, нині — у Національній бібліотеці України ім В Вернадського З часу створення П є не перевидавали, мову, зміст, особливості шрифту, оформлення досліджували О Бодянський, А Думитрашко, П Житецький, О Грузинський, І Каманін, Г Павлуський, В Перетц, І Чепіга та ін З 1991 П є використовують для прийняття присяги Президентом України

Пере́спів — різновид інтертексту, твір, написаний за певними мотивами, з елементами наслідування стилістики, образної системи, композиції першоджерела, на відміну від пародії не має на меті комічної чи сатиричної його переробки П притаманний фольклору, художній літературі, вважається проміжним стосовно перекладу й переробки Може виникати на підставі онаціоналення іншомовного зразка, супроводжуючись заміною реалій та образної системи вірш «Козак» М Старицького («*Шапка сивая набакир, / В куряві жупан, / Шабля гострая, мушкети, / З запасом гаман* [ ]») був українізованим варіантом однойменного вірша О Пушкіна «*Черна шапка набекрене, / Весь жупан в пыли, / Пистолеты при колене, / Шашка до земли* [ ]» Найбільше П притаманний поезії П були поширені на початковому етапі розвитку нової української літератури Так, вірш П Гулака-Артемовського «Твардовський» виявляється П балади А Міцкевича «Пані Твардовська», балада «Маруся» Л Боровиковського — «Світлани» В Жуковського, «Тим неситим очам» Т Шевченка — «Для великих землі» В Курочкіна та ін Такі П трапляються і в XX ст П «Слова о полку Ігоревім», здійснений С Гординським, «Переспів з народної» В Симоненка, твір «Пісні про зовнішність, дикість зубра і полювання на нього» новолатинського поета Миколи Гусовського, опрацьований Р Лубківським, давньофранцузький «Роман про Ренана», поданий українською мовою В Коптіловим Інколи П іронічно називають зужиті жанрові чи стильові кліше

Перестано́вка — у сценічному мистецтві — швидка зміна декорації впродовж однієї дії, що здійснюється переважно за допомогою сценічного кола

Перестá́нок — див **Па́уза.**

«Перестоpо́га зі́ло потре́бная на пото́мные часы́ правосла́вным христіа́ном» — публіцистичний твір полемічної літератури (Львів, 1606) Його автор невідомий, хоча ним може бути Андрій Вознесенський, Йов Борецький чи Юрій Рогатинець У пам'ятці ораторської прози відтворені особливості релігійних та політичних змагань в Україні наприкінці XVI ст, описано запровадження Берестейської унії (1596), викрито діяльність луцького та острозького єпископа Кирила Терлецького, берестейського та володимирського єпископа Іпатія Потія, митрополита Михайла Рогози, Гедеона Балабана, латинників, які «чинили великое насилованє людем убогим», зокрема дозволяли свавільне захоплення уніатами православних парафій, детально висвітлено сфабриковану уніатами судову справу проти патріаршого протосинкела Никифора, порушено проблему освіти У тексті вміщений панегірик на адресу Костянтина Острозького за його заслуги перед православною церквою та справою книгодрукування Мова пам'ятки близька до живонародної, іноді трапляються полонізми, у тексті наведені оповідання про чудеса, легенди, прислів'я («*винний суду боїться*», «*яко овці посреді волков*») Пам'ятку вивчали І Франко, К Студинський, М Возняк, П Яременко

Пере́тин — див **Цезу́ра.**

Перефразува́ння — переказ, тлумачення тексту іншими словами без порушення його змісту, прийом редагування

Перехі́д — пов'язування теле-, кінокадрів задля забезпечення плавної їх зміни При цьому береться до уваги спільність змісту зображення, однаковість рухів показуваних предметів та істот тощо Роль П відіграють витіснення, затемнення, подвійна експозиція, ковзання, розфокусування При моментальному П використовують дві камери, діалоги, наративи, фрагменти з інших кадрів

Перехідна́ систе́ма віршува́ння — твори на межі поезії та прози, зразками яких є римована проза чи верлібр Термін І Качуровського («Метрика», 1991)

Перехідні́ метри́чні фо́рми — різновид віршової поліметрії, коли спостерігається перехід від силабо-тонічної системи до тонічної (дольник, паузник тощо), характерний і для доробку поетів, що надають переваги класичним розмірам Так, за спостереженням Наталі Костенко, дві третини віршів П Филиповича написані переважно п'ятистопним ямбом, натомість їх чверть має вигляд оригінального триіктного дольника, що привертає увагу регулярністю та симетричністю Така тенденція у використанні метричних форм сприяє уточненню версифікації «неокласиків» як незамкнутої системи Особливості П м ф від триіктового дольника до тристопного анапеста, притаманні віршам Ліни Костенко (цикл «Інкрустації»), висвітлила Ольга Башкирова у дисертації «Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка)» (К, 2005)

Перехо́плення ко́ду (*франц code, від лат codex список постанов, збірник*) — збій, помітний при миттєвому аналізі, що виникає під час лінійного перебігу інформації і сприймається як нелінійне породження значень Термін запровадили Юлія Крістева, Р Барт П к зумовлене семантичною грою, внаслідок якої з'являються ситуативні варіанти прочитання тексту, які формуються довкола просторових макроструктур, сприймаються як нескінченна кількість сенсів у певному тексті Юлія Крістева висвітлила особливі пункти «притьмарення сенсу», що зумовлюють текстовий хаос Аналогічну функцію виконує трамплін коду Р Барта, власне асоціативні поля, взяті з позатекстової культури Вони нав'язують конкретному процесуальному тексту систему своїх понять, що видається за простір, перейнятий «вільним спалахуванням мовних вогнів, мерехких зірниць, що миготять у тексті, рясно розсіяні, мов зерна»

Перехре́сне римува́ння (*грец rhythmos мірність, сумірність, узгодженість*) — римування у катрені, коли перший рядок римується з третім, а другий з четвертим за схемою *abab* П р сформоване у провансальській поезії XII ст Прикладом П р є строфа з вірша «Пили чорнило і хлебтали воду» Н Федорака

З воріт Царграда наші колісниці
Повзуть асфальтом І щити Олега
Не знати звідки, брешуть, як лисиці —
Понурі альфи, знищені омеги

П р може застосовуватися і в складніших строфічних структурах

Перехре́сні поня́ття (*лат notiones inter se convenientes*) — поняття, зміст яких збігається лише час-

слово: *письменник і митець, письменник і літератор, письменник і прозаїк, поет, драматург, літературний критик* тощо.

«Пе́рець» — популярний журнал гумору та сатири, що виходив двічі на місяць; заснований у 1922 у Харкові, з 1941 друкується у Києві. На його сторінках друкували твори Остапа Вишні, В. Чечвянського, К. Котка, Ю. Вухналя, Ю. Гедзя, С. Олійника, Ф. Маківчука, С. Воскрекасенка, Д. Білоуса, О. Ковіньки, Є. Кравченка, Л. Гроха, Ю. Кругляка, Є. Дудара та ін., часто вміщували карикатури, шаржі А. Петрицького, Б. Шаповала (Бе-Ша), А. Козюренка, В. Зелинського та ін.

Перико́па *(грец. perikopē: частина)* — фрагмент певного складу, ритмічної одиниці, єдність ритмічних сполук в античній поезії. У християнстві П. називають уривок тексту Св. Письма, призначений для читання під час недільної молитви.

Перипеті́я *(грец. peripeteia: несподівана подія)* — раптова зміна у розвитку фабули трагедії та долі персонажа — від щастя та недолі, і навпаки, «зміна подій до протилежного». Термін запровадив Арістотель. Так, у п'єсі «Цар Едип» Софокла з'являється пастух, щоб розповісти Едипу про його походження, але, бажаючи позбавити царя страху, досягає протилежного ефекту. На думку Арістотеля, П. ускладнювала трагічний сюжет, зумовлювала різкі зміни у розгортанні подій. Життя поставало як сукупність щасливих та лихих обставин, що несподівано замінювали одна одну залежно від волі фатуму. Цей прийом застосовували також у героїчному епосі, чарівній казці, в романах середньовіччя та новелах Відродження, у яких протистояння між персонажами (пастки, інтриги тощо) виконували змістову функцію, мали філософський зміст, як у п'єсах Лопе де Веги чи В. Шекспіра. Г.-Е. Лессінг тлумачив термін у ширшому значенні, вбачаючи у П. поворотний злам розвитку дії драматичного твору, що вказував на початок розв'язки. Отже, П. може мати не лише трагічні ознаки. Іноді її застосовують для розрядки драматизму напруженого сюжету, повернення дії до очікуваного кращого фіналу, як в епізоді несподіваного переходу Мортимера на бік Марії Стюарт у п'єсі «Марія Стюарт» Ф. Шиллера. У комедії П. увиразнює ситуацію «хто замість кого» (qui pro quo) у випадку непорозуміння, коли певного персонажа сприймають за іншого («Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» Г. Квітки-Основ'яненка). П. вказує на несподівану зміну подій та поведінки персонажа, раптовий поворот ситуації внаслідок втручання у дію певного випадку, передусім інтриги («Рекреації» Ю. Андруховича). П. характерна для драматичних творів, пригодницьких романів, авантюрної повісті чи новели.

Перифра́з, або **Перифра́за** *(грец. periphrasis: описовий вираз)*, — складний мовний зворот, який вживається замість звичайної назви певного предмета як метафоричний опис його істотних ознак; застосовується поряд з ампліфікацією. П. використовують з метою уникнути повторів, посилити поетичний ефект, таємничість. Має ознаки метонімії, симфори. П. притаманний усім різновидам літературної творчості, а також публіцистиці, риториці. Послідовне його вживання характерне для письменства бароко, Просвітництва, романтизму. Виникнення звороту пов'язане з давньою практикою табу, яке забороняло називати прямо істот, визначених священними (наприклад, *ведмідь* — той, хто любить мед). Табу поширювалось і на нечисту силу, міфічних персонажів: *Той, що в скалі сидить* із драми Лесі Українки «Лісова пісня» та ін. П. часто використовують в усному мовленні та художній літературі: «*Господа служба! Так ти не чарівник і панич сей — не дух святий з нами! Горілка і страва не од того, що не при хаті згадуючи? Га?*» (І. Котляревський, «Москаль-чарівник»). П. може бути створений довільно (*майстер сцени* — актор, режисер; *чорне золото* — вугілля тощо), мати форму фразеологізму (*накивати п'ятами* — втекти). Часто вживається у науково-популярних, публіцистичних текстах задля виявлення авторського ставлення до об'єкта розповіді (Геродот — *батько історії*, Леся Українка — *дочка Прометея*), як рольове переінакшення авторського Я: «*ваш покірний слуга*», «*автор цих рядків*» тощо. Використання у художній літературі П., близького до метонімії та метафори, сприяє увиразненню її семантики: «*Лягло костьми* [загинуло] */ Людей муштрованих* [солдатів] *чимало*» (Т. Шевченко). П. слід відмежовувати від прислів'їв, приказок, афоризмів, основою яких є перефразування, тобто часткова зміна відомого формулювання у контексті: «*Не спитавши броду, полізли у воду*». Це поняття також застосовують при пародіюванні творів, наприклад сатиричний вірш «Дума-цяця» В. Самійленка, створений за популярною піснею «Гандзя» балагульника Д. Банківського.

Періа́кти — поширені у давньогрецькому театрі декорації у вигляді тригранних призм, що обертаються на кону і підсвічуються.

Періеге́за *(грец. periēgesis: географічна оповідь)* — подорожній опис, застосовуваний у давньогрецькій літературі, що має вигляд наукового довідника чи краєзнавчого путівника. Цей жанр розвивали Полемон (II ст. до н. е.), Павсаній («Мандри по Елладі», II ст. н. е.).

Перíóд *(польс. okres retoryczny, грец. periodos: кружний шлях, обертання)* — проміжок часу, впродовж якого відбувається певна дія; поняття запроваджене Арістотелем. Стосується цілісного етапу літературного розвитку, відмінного від попереднього та наступного і водночас пов'язаного з ними. П. називають також розгорнуте багаточленне речення, синтаксичну конструкцію, що повно й динамічно розкриває інтонаційно й композиційно завершену думку наратора. П. складається з двох частин: підвищення (протазис), що характеризується прискоренням темпу, підвищенням тону, і зниження (аподозис), в якому тон приглушується, темп уповільнюється. Перша, залежна, частина містить основні положення вислову, має однотипні структурні одиниці, друга, головна, формулює висновок. Паузи розмежовують П. на кілька колонів, але не більше чотирьох. Смислові відношення між частинами П. можуть бути темпоральними, причиново-наслідковими, умовними, означальними, допустовими, протиставними, порівняльними тощо. Використання П. підпорядковане експресивній функції мовлення, виражає ліричність, піднесеність, урочистість. П. називають також ритмічну одиницю з двох чи кількох версів, що є складниками строфи. Використання П. стає актуальним під час формування національної мови: у IV ст. до н. е. — у Давній Греції, у I ст. до н. е. — у Давньому Римі, у XVIII ст. — у Франції тощо. В Ук-

раїні П як стилістичний прийом поширився за києворуської доби, у період бароко, а розвинувся у XIX ст, коли письменство звернулося до живонародної мови

Періодиза́ція *(нім Periodisierung, англ division into periods, франц etablissement des periodes, польс periodyzacja historycznoliteracka, від грец periodos кружний шлях, обертання)* — умовний поділ еволюції письменства на основні періоди, що якісно відрізняються один від одного Перше розмежування епох було здійснене після виявлення відмінностей між античною та християнською європейською літературами Виокремлення тієї певної доби письменства часто зумовлене позахудожніми, зокрема соціокультурними чинниками Однак здебільшого П літературного процесу визначається його іманентними законами, ідейно-стильовими та жанровими пошуками, які можуть бути задекларовані чи реалізовані у конкретних творах Найпоширенішою є лінійна П, за якою наступний етап безпосередньо слідує за попереднім, маючи такі конкретно-історичні характеристики, що не повторюються в іншу добу З огляду на це визначають такі хронологічні періоди первісне мистецтво (IX млн до н е — IV тис до н е), мистецтво стародавнього світу (IV тис до н е — V ст н е), середньовіччя (V—XIV ст), Відродження, або Ренесанс (XIV—XVI ст), постренесанс, або Новий час (XVI—XIX ст), в якому виокремлюють класицизм (XVII ст), бароко (XVII—XVIII ст), Просвітництво (XVIII ст), романтизм (кінець XVIII — перша половина XIX ст), реалізм (друга половина XIX ст), модернізм (кінець XIX — середина XX ст), авангардизм (10—60-ті XX ст), постмодернізм (з 70-х XX ст) Деякі напрями не збігаються зі своїм періодом Наприклад, класицизм розгортався не лише у XVII ст (Франція, Англія тощо), а й у XVIII ст (Веймарський класицизм), у XIX ст (Варшавський класицизм) З позиції постмодернізму, літературу до доби модернізму називають класичною, модерністську — некласичною, або посткласичною Перші спроби П українського письменства з'явилися у другій половині XIX ст Зокрема, М Драгоманов у листі до І Франка (1883) висловив намір створити її, спираючись на соціальні чинники мистецтва О Огоновський розбудовував своє бачення історичного розвитку літератури через описи літературних родів та біографій письменників І Франко у «Нарисі історії українсько-руської до 1890 року» апробував біобібліографічний метод Важливою для формування П стала рецензія М Дашкевича (1888) на нариси історії української літератури XVII—XVIII та XIX ст М Петрова, в яких були еклектично поєднані стильові та позалітературні критерії М Дашкевич — прихильник культурно-історичної школи та порівняльного методу — обстоював розуміння історії літератури як руху ідей Аналогічний шлях обрав С Єфремов («Історія українського письменства», 1911, 1912, 1917, 1924), використавши у своїй позитивістсько-народницькій концепції три позахудожні позиції «визволення людини від пут, накладених на неї формами людського існування», національно-визвольну ідею та ідею «народності в змісті і формі, насамперед — у літературній мові» Відповідно до цього він виокремив епохи києворуської самостійності до з'єднання з Литвою та Польщею, національно-державної залежності кінця XIV — кінця XVIII ст і національного відродження XIX — початку XX ст Ці періоди мали спрощений відповідник давня, або «стара», середня та нова література Такої П дотримувався М Возняк («Історія української літератури», 1920) М Грушевський у розпочатій у 1914 шеститомній «Історії української літератури», використовуючи подібну схему (києво-галицька доба, серединна доба від монголо-татарської навали до «першого відродження» XVI—XVIII ст, друге відродження від «Енеїди» І Котляревського до XX ст), доповнив її антською добою IV—VIII ст, прагнув розхитати жорстку модель С Єфремова запровадженням рівнозначності категорій «краса» та «ідея» Водночас М Грушевський вдався до надмірної деталізації києворуського періоду (джерела української усної традиції, словесність часів нового розселення, книжна словесність київської та галицько-волинської доби) Методологію С Єфремова використовували і народницькі, і радянські літературознавці Останні спрощували її, пов'язували з розвитком соціально-економічних формацій, що було характерне для «Нарису історії української літератури» В Коряка (доба родового побуту, доба раннього феодалізму, українське середньовіччя, доба торговельного капіталізму, доба промислового капіталізму, доба фінансового капіталізму), колективних історій української літератури 1954, 1964, 1967—71, 1987—88 Окремо у таких працях розглядали «радянський» етап розвитку літератури Першою спробою висвітлити динаміку письменства за його іманентними ознаками був розкритикований «Начерк історії української літератури» Б Лепкого (1909, 1912, 1923, 1930), який намагався врівноважити історико-соціологічні та естетичні настанови фольклор, література першого етапу (до нападу монголо-татар), література литовсько-польської доби, література козаччини і постать Григорія Сковороди, література Відродження (від І Котляревського), література доби романтизму, творчість Т Шевченка, література після Т Шевченка, на переломі віків Значно послідовнішою стала П в інтерпретації М Гнатишака («Історія української літератури», 1941), який поєднав художній дискурс із національним, обрав за домінанту П художньо-стильовий та художньо-світоглядний принципи і виокремив дев'ять етапів розвитку письменства староукраїнський, візантійський, пізньовізантійський, український ренесанс, козацьке бароко, псевдокласика, романтика, реалізм, модерн Він зробив одну з перших спроб об'єктивного виокремлення доби бароко Досвід М Гнатишака розвинув Д Чижевський («Історія української літератури від найдавніших часів», 1956, 1959), запропонувавши продуктивну модель «маятникоподібної» П на основі «суто літературних інтересів» Вона полягала у чергуванні бінарних опозицій, коли «стилістичний розвиток, а деякою мірою ідеологічний, іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами» простоти й ускладненості, метонімії та метафори, складається з відповідних дев'яти етапів доба монументального стилю (IX—XI ст), доба орнаментального стилю (XII—XIII ст), Ренесанс та Реформація (кінець XVI ст), бароко (XVII—XVIII ст), неповний класицизм (межа XVIII—XIX ст), романтика (кінець 20-х — початок 60-х XIX ст), бідермаєр, реалізм (з 60-х XIX ст), символізм (початок XX ст) Недоліки П у викладі Д Чижевського зумовлені тим, що вона розрахована на ідеальну модель, тоді як розви-

ток української літературної дійсності, за спостереженням самого історика, часто обривався, а за словами Ю Шереха, нагадував дерево, «неодноразово обрубане у цвіту» за сприятливих умов одночасно з'являлися взаємовиключні літературні явища з різностадіальних площин, що зумовлювало появу несподіваних жанрово-стильових потоків, нелінійність і водночас було свідченням життєздатності письменства Адекватним принципом відображення специфіки розвитку української літератури може стати концепція перманентного відродження Сучасне літературознавство використовує схему, апробовану Інститутом літератури ім Т Шевченка НАН України давня українська література (IX — кінець XVIII ст), нова українська література (кінець XVIII—XIX ст), новітня українська література (XX — початок XXI ст) Початок такої схеми умотивований писемними пам'ятками, літературними творами, датованими IX—XI ст Найдавніші з них були запозичені з візантійського письменства, що зумовлює висновок, ніби давня українська література формувалася на чужорідних підвалинах При цьому не беруть до уваги дохристиянські національні джерела, збережені донині у вигляді усної творчості, яку М Грушевський вважав еквівалентною писемній Водночас на підставі пам'яток археологічної культури, починаючи з Трипільської доби та відповідників у інших давніх літературах (шумерській, індійській, античній тощо), можна було б виокремити гіпотетичну літературу пра-української доби Тоді йшлось би про чотири періоди історії українського письменства Окремою П , що стосувалася письменства XIX ст , вважають пропозицію М Зерова («Нове українське письменство», 1924 1928) окреслити в ньому класицистичні пережитки та сентименталізм, панування романтичних поглядів, панування наївного реалізму, що поступово перейшов у побутово-описовий, і натуралізм неореалізм та неоромантизм

Періóдика *(грец periodikos той, що повторюється, чергується)* — сукупність друкованих видань (газети, журнали, іноді збірники, альманахи), які виходять у визначений час під одним заголовком і з однаковим оформленням

Періóдікон *(грец periodikos· той, що повторюється, чергується)*, або **Пнéума**, — складник періоду, що містить не менше чотирьох дієслів

Періпрúнтер *(грец peri біля і англ print друкувати)* — друкарська машина, на якій готують поліграфічну продукцію для сліпих

Перлокýція — рівень акту мовлення, за допомогою якого здійснюється вплив на свідомість і поведінку адресата, виникає нова ситуація

Перлюстрáція *(лат perlustrare переглядати)* — розпечатування, перегляд державними органами поштової кореспонденції без відома адресанта й адресата

Перманéнтні (*лат permanens, permanentis· постійний, неперервний)* **відрóдження** — низка спонтанних конкретно-історичних українських відроджень, коли з чергової національної катастрофи поставала нова генерація, представлена переважно письменством, яке відновлювало національний космос Феномен П в потребує відповідної історико-смислової інтерпретації і конкретизації Йдеться про «обудження» (Є Маланюк) чи «випростування» (М Грушевський), відмінні від класичного Відродження На це свого часу звернув увагу Ю Лавріненко, уточнюючи емоційно сформульоване М Хвильовим уподібнення українських П в (йшлося про «розстріляне відродження») до італійського Якщо Ренесанс був органічною, історично зумовленою ланкою мистецького поступу Європи, поєднував середньовіччя з Новою добою, утверджував логоцентричну модель світосприйняття, то в Україні П в мали відмінності в усіх історичних площинах, часто позначалися пасеїстичністю, виражали спонтанний рух вперед, переобтяжуючись нерозв'язаними вчорашніми проблемами, нереалізованими можливостями Вимушена орієнтація на минуле зумовлювала тривале дотримання традиції, тлумачилася як виправданий спосіб компенсації втрачених етапів національного, культурного, літературного та духовного життя П в як інтегранти художніх та позахудожніх явищ, будучи загальнонаціональною категорією, найповніше характеризують своєрідність української дійсності та письменства, що здійснюється у постійних сплесках і затиханнях «обуджень» Щоразу відновлюються не старі форми, а творчі пасіонарні сили з притаманним кожній добі типом світосприйняття християнським (XVI—XVIII ст), народницьким (XIX ст), іманентним, тобто спрямованим на виявлення самоідентифікації літератури (XX ст) Ці класифікаційні типи — умовні Вони вказують на розташування креативної концепції, що мала здебільшого позалітературні характеристики, хоч постійно формувалася в межах літератури, не зосереджувалася у постійному центрі, як у французькому чи англійському часопросторі, окреслювала хвилевий рух і різноспрямованість письменства Так, перше з П в з ренесансними та бароковими ознаками рухалося від трикутника «Львів — Краків — Острог» до Києва, друге, в якому домінувало народництво, з ознаками романтизму і реалізму, мало п ять видозмін, що рухалися зі сходу України, із Гетьманщини та Слобожанщини, на північ і захід (І Котляревський та Харківська школа романтиків, Кирило-Мефодіївське братство, петербурзька українська колонія, київські громади, письменство Галичини, яке спиралося на досвід Наддніпрянщини і «Руської трійці») Третє з П в характеризується намаганням національно свідомої творчої інтелігенції об'єднати всі струмені в одне річище, що спостерігалося на початку XX ст , супроводжувалося утвердженням українського варіанта модернізму Цей процес був обірваний більшовицькою інтервенцією та Ризькою угодою 1921, спричинивши появу двох паралельних напрямків На Наддніпрянщині розвивалося «розстріляне відродження», представники якого невдовзі зазнали репресії, розвиток літератури та національної культури, розширення модернізму були дискредитовані «соцреалізмом», частково творчий потенціал відновили шістдесятники, розмежовані на дисидентство і Київську школу, з'явилися різні стильові струмені у 70-ті XX ст («химерна проза», «тиха лірика»), спостерігалося підвищення творчої активності у 80-ті XX ст В еміграції інший струмінь П в відбувся у «Празькій школі», МУРі, Об'єднанні українських письменників «Слово», Нью-Йоркській групі З кінця 80-х XX ст усі ці тенденції знову зливаються в одне річище, витворюючи віртуальні площини, пов'язані з новітніми процесами, зокрема з віяннями постмодернізму, актуалізуючи потребу вийти

з лабіринту задавнених П в на простір природного розвитку культури

Пермісія *(лат permissio· передавання на чийсь розсуд)* — див **Епітрофа**

Персона *(лат persona особа)* — особа, зображена у літературному творі Нею можуть бути персонаж, дійова особа, ліричний герой тощо У наратології П називає прихованого автора, а також наратора В аналітичній психології — поняття протилежне Тіні, вказує на соціальне Я людини, на її роль з огляду на суспільні очікування (вимоги до поведінки і моралі, ціннісні уявлення) К -Г Юнг вважає П «комплексом функцій, сформованих на основі пристосування та необхідної зручності, але не тотожним з людиною» П виконує роль колективної маски, яка формує компроміс між спільнотою та особою Її настанова на відповідність інтересам громади зумовлює жертовність людини, ототожнення її соціальної ролі з Я, що супроводжується неврозами, невідповідностями, які фіксуються хворобливим роздвоєнням свідомості Внаслідок повної ідентифікації з П особистість втрачає свою індивідуальність

Персонаж *(нім literarischer Held, literarische Gestalt, literarische Figur, англ character, польс postae literacra, франц personnage, від лат persona особа)* — центральний образ, довкола якого розбудовується певний твір У драматичних творах П називає дійову особу, у поезії — ліричного героя або ліричного суб'єкта П бувають антропоморфна постать, наділена психічними, особистісними якостями, олюднені речі (мініатюри Ф Кривіна), явища природи, представники тваринного чи рослинного світу (казка «Лисичка-сестричка та Вовк-панібрат», пісня «Ой чи живі, чи здорові / Всі родичі гарбузові»), реальні й фантастичні, міфічні постаті («Записки Білого Пташка», «Смітник Господа нашого» Галини Пагутяк) П може мати прототипа в реальному житті (Нюра з однойменного оповідання Гр Тютюнника) чи бути вигаданим (експериментальна проза В Винниченка або М Йогансена) На відмінності літературного П від характеру як типу людської поведінки наголошували Л Тимофєєв («Основи теорії літератури», 1971) та С Бочаров («Теорія літератури Основні проблеми в історичному висвітленні », 1962) П є носіями як позитивної, так і негативної енергії, руйнівних комплексів, виконують функції антигероя (поняття Ф Достоєвського), наприклад образ потворного Терсіта з поеми «Іліада» Гомера, персонажі В Домонтовича (Василь Хрисантович Комаха) або М Куліша (Малахій Минович Стаканчик) Часто у твори вводять П -двійника, що втілює «розщеплену свідомість», як у наративах Ф Кафки чи поезіях В Сосюри У постмодерністській літературі з панівною тенденцією до деперсоналізації П позбавлений будь-якого характеру, перетворений на засіб авторської гри, наприклад зі стереотипом «Великого поета» чи «поета-месії», який представляє Ростислав Мартофляк у романі «Рекреації» Ю Андруховича, чи з колоніальними міфологемами «Москви», «дружби народів» у його ж «Московіаді» Як зазначила М Коваль у дослідженні «Гра в романі і гра в роман (про Джона Барта)» (2000), «у постмодерністському світі персонаж позбавлений орієнтирів, встановлюваних метаоповідями, а отже, позбавлений і онтологічної впевненості» Дотримання такої тенденції спричинює розпорошення образу П із розщепленою свідомістю, засвідчене в романі «Воццек» Ю Іздрика Однак не всі постмодерністи вдаються до такої практики Так, Є Пашковський («Вовча зграя», «Безодня») підпорядковує волю, думки, бажання своїх П ідеї та сюжетним лініям своїх романів Він ближчий до традиційних метанаративів, де П видається цілісним, однозначним, тенденційним Проте у багатьох реалістичних та романтичних творах автор наділяє його амбівалентними рисами (козак Кирило Тур з історичного роману П Куліша «Чорна рада»), трактує як «необхідний формальний чинник, який втягує читача у наративну фікційність» (Дж Фроу) Отже, П перебуває на перетині різних потоків комунікативної цілісності твору, постає суб'єктом, стимулом розгортання подій (актант) і має незалежну від сюжету значущість як носій стабільних рис, виконує функції дії чи розповіді, тому може бути актором чи наратором, або, за Г Джеймсом, героєм, об'єктом чи істориком, суб'єктом Німецькі теоретики (Л Шпітцер, Е Леммерт, Ф -К Штанцель) розмежовують оповідне Я та переживальне Я, французькі наратологи оперують поняттями «Я-розповідальне», що може функціонувати у значенні протагоніста (Телепень у в'язниці з повісті «Лихі люди» Панаса Мирного), і «Я-розповідне» — актора (доктор Ватсон, який повідомляє про вчинки Шерлока Холмса в оповіданнях А Конан Дойля) П виконує центральну, головну або другорядну, епізодичну роль, про нього може лише згадуватися Якщо він бере участь в одному чи в кількох епізодах традиційного твору, то називається однотипним, якщо його поведінка збігається з аналогічними якостями головного героя, — рекурсивним, коловоротним, якщо має свого попередника, — фоновим, якщо постає незмінним, як у фольклорі чи у творах класицистів, — статичним, а у творах романтиків — динамічним Водночас розрізняють П сумісних (без внутрішніх суперечностей) та несумісних, плоских (простих, одновимірних) та містких, тобто складних, багатопланових, активних та пасивних З погляду на підпорядкування певним еталонним ролям виокремлюють такі П хвалько, простак, наївний, одурений чоловік, фатальна жінка, вампір, ініціатор плідних бесід, до чого був схильний платонівський Сократ, цікавий оповідач на зразок гоголівського Рудого Панька П визначається неповторною формою поведінки та спілкування, мислення, переживання, тому важливо не тільки те, що він робить, а і *як саме* Поширеним у творі є відображення інтровертивних аспектів міркувань у різних формах психологізму, що сприяє висвітленню глибини душі людини П водночас постає як характер і художній образ, тому має різні критерії оцінки — етичну та естетичну (Людмила Чернець) І Франко вважав, що письменник спочатку створює образ, потім характер, надаючи своїм героям «індивідуальної окраски» Важлива роль при цьому надається його осереддю, або ядру особистості (М Бахтін), інтуїтивно визначеній домінанті (А Ухтомський), притаманній йому різнорідній ціннісній орієнтації реальних (прототипи) та вигаданих постатей Здебільшого П має нейтральні характеристики, хоч близький до романтизованих авантюрно-героїчних надтипів, тобто вічних героїв на зразок Прометея чи Дон Жуана, речників та самозванців, трикстерів, бунтівників, представників егалітарної стихії та «аристократів духу», духовних

подвижників, близьких до них іконографічних, зразково-ідилічних образів (Маруся з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка), приречених на абсурдне існування архетипних фігур, змальованих в есе «Міф про Сізіфа» А. Камю, які шукають істину, обстоюють ціннісні орієнтації, перебувають у постійному становленні, прагнуть «переживати фабулізм життя» (М. Бахтін). Проте, за спостереженням Ю. Габерманса, інструментальний вплив таких П. на читачів певної доби поступається комунікативному чиннику з настановами на взаєморозуміння, тому часто героїв із негативними характеристиками сприймають як позитивних (Люципер у поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтона або Демон з однойменної поеми М. Лермонтова). П. диференціюють залежно від типу наративних структур. Існуючи на фабульному та дискурсивному рівнях, П. виконує відповідні функції дії та розповіді, постає знавцем розв'язки у випадках завершеної композиції твору. Він набуває ролі áктора при повному фінальному чи нонфінальному дієгезисі, сприймається як факт структури тексту, у якому не може бути ні головним, ні другорядним. Коли ж образ безпосередньо виражає авторські ідеї, моральні чесноти, його вважають іманентним, «прояснювальною» інстанцією. Цю тезу доводить Вікторія Сірук у кандидатській дисертації «Наративні структури в українській новелістиці 80—90-х років XX ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі)», аналізуючи українську новелістику наприкінці XX ст., у багатьох квазіісторіях якої з'явився «мерехтливий» П. як об'єкт розповіді. Між письменником та змальованим у його творі П., що неминуче втілює авторську концепцію, незважаючи на ставлення до нього автора (товариське, відчужене або нейтральне), виникає дистанція, хоч трапляються випадки взаємозаміщення, уподібнення, які аналізував М. Бахтін («Естетика художньої творчості», 1986). Проблемі діалогу між автором і П. присвячена робота «Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки XX ст.)» (2004) Олени Поліщук.

Персонáж кутá зóру *(франц. personnage, від лат. persona: особа)* — див.: **Фокалізáтор**.

Персонáжі літератýрні у пáм'ятниках *(франц. personnage, від лат. persona: особа)* — скульптурні зображення літературних героїв, що можуть становити окрему фігуру, їх групу, елемент пам'ятника письменнику. Поширені пам'ятники епічним та легендарним героям: Кию, Щеку, Хориву та їх сестрі Либідь у Києві (композиція «Засновники Києва» В. Бородая), Давиду Сасунському у Єревані (робота Е. Кочара), Вільгельму Телю, який веде за руку сина, в Альтдорфі швейцарського кантона Урі (робота Р. Кіслінга), Робіну Гуду у Ноттінгемі (робота Дж. Вудфорда), Тілю Уленшпігелю у Брауншвейзі (робота А. Крамера) та ін. Часто зображують персонажів художніх творів: відлита з бронзи Е. Еріксоном і розташована біля входу у Копенгагенський порт Русалочка з казки Г.-К. Андерсена, зведений Г. Фремптоном у центрі Кенсінгтонського саду в Лондоні Пітер Пен з однойменного твору Дж. Баррі, Піноккіо з казки К. Коллоді (Лоренціні) у Коллоді, рідному місті письменника (створений скульптором Е. Греко тощо), пам'ятник Фаусту і Мефістофелю в Лейпцигу перед «Авебахівським шинком» (М. Молітор), Тому Сойєру та Геку Фінну в американському містечку Ганібал (Т. Гіббарт), Полю та Віргінії з однойменного роману Ж. А. Бернардена де Сент-П'єра на острові Маврикій (М. Д'Епіне), композиція «Бабуся з онуками» з повісті Божени Нємцової «Бабуся» у селі Ратоборжиці (О. Гутфрайнд) та ін. Інколи до пам'ятника автору додають зображення його персонажів: М. де Сервантес із Дон-Кіхотом та Санча Пансою в Мадриді (скульптор Л. К. Валера, архітектор Р. М. Сапатеро), В. Шекспір в оточенні Гамлета, принца Гаррі, Джона Фальстафа та леді Макбет у Стратфорді (проект Р. Гавера), Ж. Лафонтен з Вороном, Лисицею, двома Голубами та Левом у Парижі (скульптори Ж. А. Дюмілатр, М. Дюкрос), Ш. де Костер з Тілем Уленшпігелем та Неле у бельгійському місті Іксель (скульптор Ш. Самюель), Ч. Діккенс, який розмовляє з маленькою Неллі — героїнею твору «Лавка старожитностей» у філадельфійському дитячому Кларкпарку (скульптор В. Е. Елуел), Т. Шевченко з шістнадцятьма персонажами поем «Гайдамаки», «Катерина» та ін., що належить скульптору Й. Лонгбарду (споруджений у 1935 у Харкові). Зразком пам'ятника з барельєфом є зображення М. Гоголя у Москві (проект Н. Андрєєва), на якому письменник оточений яскравими персонажами «Вечорів на хуторі біля Диканьки», «Петербурзьких повістей» та «Мертвих душ». Так само на постаменті пам'ятника І. Котляревському барельєфи відтворюють сюжети «Енеїди», «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника». До П. л. у п. належать також художньо-меморіальні комплекси, як-от «Стежка І. Франка», яку створили в 1981 у Нагуєвичах студенти Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва С. Мигай, А. Сухорський, Я. Дмухновський та ін.

Персонáжна нарати́вна ситуáція *(франц. personnage, від лат. persona: особа, англ. narrative: оповідь, франц. situation, від лат. situs: становище)* — одна з трьох наративних ситуацій поряд з авторською та першоособовою, що розкриває події з погляду третьоособового персонажа — внутрішнього фокалізатора чи медіума. Оповідач зазвичай прихований, що зумовлює припущення про його відсутність у П. н. с. і застосування поняття «гетеродієгетичний прихований наратор», тому відповідником такої ситуації вважають гетеродієгетичну розповідь, поєднану з домінантною внутрішньою фокалізацією. Наратив часто починається з середини, має затриману чи ледь окреслену експозицію, висвітлюючи події через внутрішній зір героя, що притаманне оповіданню «В дорозі» М. Коцюбинського чи роману «Сад Гетсиманський» І. Багряного. Інколи П. н. с. відтворює події на підставі суб'єктивної рецепції героїв, що видається реалістичнішим, ніж висловлення всевідного, об'єктивного оповідача.

Персоналíзм *(лат. persona: особа)* — визначення особистості та духовних цінностей як найвищого сенсу культури; термін Ф. Шлейєрмахера («Слово про релігію до освічених людей, які її зневажають», 1799). Поняття апробували Ф. Якобі, А. Олкотт, Ш. Ренув'є, Л. Прат. Концепцію морального П. розробив М. Шеллер («Формалізм та матеріальна етика цінностей», 1921), її доповнили критичний П. (В. Штерн) і теологічна етика (Г. Тілліке), що здійснювала аналіз та критику антропології Г.-В. Лейбніца, Й.-Г. Фіхте, Й.-В. Гете, гносеології І. Канта, психологічних та педагогічних уявлень. Першорядного значення П. надавав творчому потенціалу індивіда, закладеному в його здібнос-

тях і талантах З огляду на це особистісний метод був визнаний універсальним знаряддям достеменного розуміння людини, її реального та уявного життя Американські дослідники (Б П Боун, Дж Гаюісон, Р Флюеллінг, Е Брайтмен та ін) вважали особистість неповторною, унікальною, спрямованою на створення особливого світу Історію людства вони тлумачили як процес розвитку неперебутніх постатей, які поривалися до єднання з Богом, особистої свободи, гармонії, що була наслідком морального самовдосконалення Натомість представники французького П (Е Муньє, Ж Лакруа, Д де Ружмон та ін) розглядали особистість у контексті цивілізації Подібні проблеми цікавили й представників екзистенціалізму Різні тенденції П висвітлювали особистість в аспекті екстеріоризації (спрямованості на довкілля), інтеріоризації (самозаглиблення), що були взаємопов'язаними, охопленими потоком трансцендентування, зорієнтованими на вищі аксіологічні рівні, красу, добро, благо Аспект трансцендентації виявився синтезом тенденцій П Вони спрямовували християн на активний діалог із сучасністю, на формування світу за критеріями достеменного гуманізму, коли визначальною цінністю проголошується конкретна людина, яка віднаходить мету в собі і водночас у всіх, а зустріч Я з іншим призводить до спілкування споріднених душ Товариство особистостей з доброзичливими стосунками протистоїть безживним схемам суспільства та цивілізації П спирається на естетику, апелює до художньої творчості Його концептуальні положення суголосні ідейно-естетичним пошукам письменства, зокрема модерністів, перейнятих осмисленням індивідуального прояву сутності людини

Персоніфіка́ція (*лат persona особа і ficatio, від facio роблю*) — різновид метафори, надання предметам чи явищам людських рис

Цей ліс живий У нього добрі очі
Шумлять вітри у нього в голові [ ]
(Ліна Костенко)

П репрезентують антропоморфізм та анімізм, її традиція, закорінена у народному світосприйнятті, у міфах, що збереглися як міфологеми, видозмінюється в індивідуальному стилі конкретного автора «*Оброслий мохом лис учений / поетику для кленів склав*» (Б -І Антонич) Іноді П є основою ліричного сюжету

Стомився день,
Облишив косовицю,
Дмухнув на сонце,
Заморочив ліс,
Узяв на плечі
Хмару-пуховицю
Та й рушив спати
На небесний віз [ ] (І Вирган)

В аналітичній психології П є спрямуванням психічних змістів певного індивіда на предмет і явища, відмінні від нього, незалежні від Его, що проявляється у «спіритичних проявах автоматичного письма» чи в галюцинаціях, несвідомій, притаманній первісним спільнотам ідентифікації з довкіллям (К -Г Юнг) Найчастіше П притаманна Тіні, Самості, Великій Матері, Мудрецю, аніміі, анімусу тощо

Перфо́рманс, або **Перфо́рменс арт** (*англ performance art*), — традиційний театр візуального мистецтва, течія спочатку у французькому театрі, а з 60-х XX ст — у світовому У виставі П об'єднують сцену, танець, відео, поезію, кінематографію, дія відбувається не на кону, а в музеї чи в картинній галереї, де полотна сприймаються як необхідні декорації З погляду постмодернізму, П трактований як альтернатива і заперечення кітчу намагання письменника вийти за межі маскульту, ринкових інтересів, спираючись на процесуальність, а не на зоровий ефект, провадити гру з правилами канону, аби зруйнувати їх, звільнитися від художнього нормативу П, будучи гіпертекстом, змінює реакцію реципієнта, забезпечує розмивання ознак оригіналу і копії, вихід у ситуацію геппенінгу, спрямовується, за спостереженням Тамари Гундорової, на «виявлення нової комунікації через мистецький акт» Можливості П використали поети Бу-Ба-Бу у своїй поезоопері «Імперіал "Крайслер"»

Перформати́в — написаний чи виголошений вислів (обіцянка, запевнення, рішення тощо), спрямований на дію, а не на говоріння П називають й імпліцитні, первинні вирази, що позбавлені будь-яких обіцянок, але називають певний акт Поняття запровадив Д Остін

Перформати́вна поведі́нка — обґрунтування своєрідності акторської гри у постмодерністських виставах, що полягає в особливій поведінці на сцені, відмінній від повсякденної, спрямованій на витворення ефекту театральності, термін англійського театрознавця С Мелроуза Італійські дослідники Е Барба, Н Саварезе («Анатомія актора Словник театральної антропології», 1985) вбачають у П п зрушення від мінімального використання енергії у побуті до максимального у перформансі, коли її рівень підвищується завдяки м'язовій роботі натренованого актора, виступаючи дією, а не психологізмом, інтеріоризацією С Мелроуз наполягав на потребі вироблення теорії потенційного значення артикуляції, яка б вібрувала у тілах виконавців, резонувала в аудиторії, перетворюючи кожного глядача в учасника вистави

Перформа́ція — за А Ж Греймасом, наративна програма компетентного індивіда, що представляє знання справ і сягає верхнього рівня співвідношень (кон'юнкції) між суб'єктом та об'єктом

Перцепці́йний кут зо́ру (*лат perceptio сприймання*) — фізичне сприйняття ситуації та події, яке сприяє їх розумінню

«Пе́рша ла́стівка» — альманах молодих українських письменників на межі XIX—XX ст (Херсон, 1905), упорядкований М Чернявським До видання увійшли твори М Чернявського, В Пачовського, П Карманського, О Луцького, П Капельгородського, В Бирчака, Ю Будяка, О Дафне-Гедеренка (псевдонім О Плюща), М Домонтовича (псевдонім М Злобинця), Арсена Згоди (псевдонім А Баккалінського), П Тенянка, І Тарасенка (псевдонім О Савича) та ін

«Пе́рший віно́к» — альманах (1887) на 463 сторінки, виданий Товариством руських жінок в упорядкуванні Наталі Кобринської та Олени Пчілки за сприяння І Франка, який привітав появу видання статтею «Ruskie album kobiece», надрукованою в журналі «Ruch» (1887) В іншій публікації («Українська альманахова література») він оцінював альманах як «першу цього роду книжку в українській літературі, що є явищем важливим і симптоматичним», вважав його цінним для національної культури та відродження «П в» відкривався «Переднім словом

до альманаху» Наталі Кобринської, яка наголосила, що «жіноцтво наше на цілім просторі широкої Руси-України почулося до свого існування народного, що інтелігентна жінка наша почулася рівночасно русинкою і чоловіком, упірнулася о свої права національні і громадські» Його зміст утворювали твори сімнадцяти жінок-письменниць, які належали до різних соціальних груп (Наталя Кобринська, Софія Окуневська, Олена Пчілка, Анна Павлик, Євгенія Ярошинська, Уляна Кравченко, Клементина Попович, Михайлина Рошкевич, Олена Грицай, Дніпрова Чайка, Людмила Старицька, Леся Українка, Ольга Франко та ін) Був надрукований некролог про «щиру лікарку» К Карасинську-Троїцьку, що стала, очевидно, прообразом Люби Малиновської з повісті «Товаришки» Олени Пчілки Емансипантський пафос альманаху викликав полеміку, що спалахнула між редактором журналу «Зоря» Г Цеглинським (упереджена рецепція переважно оповідання «Пані Шумінська») та Наталею Кобринською («Відповідь на критику жіночого альманаху в “Зорі” з р 1887»)

Першодру́к *(лат editio princeps, нім Erstausgabe, Erstdruck, англ first printing, франц premiere publicator, польс pierwodruk, рос первое печатное издание)* — умовна назва першої друкованої книги, яка започаткувала книгодрукування у певній країні Вважається, що П з'явилися завдяки Йогану Гуттенбергу з Майнца, який у 1394—99 сконструював у Страсбурзі пристрій для виливання літер і вдосконалив друкарський прес Він видав низку книг, серед яких відомі «Донати» (посібники з латинської граматики Е Доната), календарі, сорокадвохрядкова Біблія обсягом 641 сторінка (1455), «Фрагмент про Страшний суд», основою якого стала рукописна «Сівіллина книга» (1360), кілька випусків «Астрологічного календаря», енциклопедія «Католікон», написана генуйцем Дж Бальбою (XIII ст), тощо У 1458 з'являється його двотомна тридцятишестирядкова Біблія (очевидно, у Бамберзі) На Сході першу спробу друкування із рухомими ієрогліфами здійснив китайський винахідник Бі Шен (50—60-ті XI ст), спосіб якого поширився на його батьківщині і в сусідніх країнах, зокрема Кореї (XIV ст) Одним із перших друкарів Європи гіпотетично є Прокопій Вальдфегель із Праги, який у 1444—46 у французькому місті Авіньйон розпочав друкувати книги Відомим був голландець Лауренс Янезон Костер (1405—84), засновник своєї друкарні у Гарлемі (1440), згаданий у «Батаві» (1588) Адріана де Йонге, у писаннях гуманіста Я Ван Цурена, у дослідженнях Г Цедлера («Від Костера до Гуттенберга», 1921) Справу Й Гуттенберга продовжив П Шеффер, який опублікував «Майнцький псалтир» (1457) у друкарні А Фуста Перші книги, друковані набірними літерами у період 1440—1500, а в слов'янських країнах — до 1600, поширені у європейських країнах, називають інкунабулами Їх налічують до шести тисяч Найбільше друкарень у той час було в Німеччині (201), найменше — в Англії (12) Одним із центрів тогочасного книгодрукування з кінця XV ст вважається італійська Венеція, де в 1469 встановили перший прес, а до 1500 з'явилося до чотирьохсот друкарів, найвідомішими з яких були брати Йоган та Вінделін Спіри, які тільки за 1476 опублікували сімнадцять книг, зокрема «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі та «Сонети» Ф Петрарки Церква не сприйняла такого починання, тому в багатьох країнах Європи, за спостереженням М Тимошика, П опинилися під забороною та переслідувалися В Україні книгодрукування розвивається у XV ст О Мацюк у праці «Чи було книгодрукування на Україні до Івана Федорова?» (1968) на підставі аналізу двох документів, знайдених у Центральному державному історичному архіві Львова, з'ясував, що вони надруковані латиною в 1460 у Львові і до появи одного з них був причетний Степан Дропан Засновником українського та східнослов'янського П на основі кириличної абетки був, на думку Д Антоновича, О Лотоцького, І Огієнка, Швайпольт Фіоль (ймовірно, Святополк Хвиля), який опублікував у 1491 «Октоїх», «Тріодь цвітну», «Часослов» і недатовану «Тріодь постну» Другим першодрукарем вважають білоруса Франциска Скорину (прибл 1490—1551), завдяки зусиллям якого у Празі (1517) з'явилися «Псалтир», «[Книга] Іова», «Притчі Соломона», «Ісус Сирахів», у Вільні (прибл 1522) — «Мала подорожня книжниця», згодом «Апостол» У датованому 1826 інвентарі книг Словінського монастиря неподалік Львова зафіксована низка П книжною українською мовою «Новий тестамент» почаївського видання (1511), «Тріодін» київського видання (1527), «Тріодін» київського видання (1542), «Анфологіон» львівського видання (1542), «Служебник» львівського видання (1546), «Епістоляріон, або Апостол» львівського видання (1566) Досвід своїх попередників використав Іван Федорович (Федоров, прибл 1510—85), який зазнав переслідувань у Московщині (тут видав лише «Апостол» у 1564 та два «Часовники», 1565) і перебрався до Великого князівства Литовського, потім до Львова та Острога, де поновив руські друкарні, опублікував за допомогою Петра Мстиславця «Євангеліє учительне» (Заблудів, 1569), «Псалтир із Часословцем» (Заблудів, 1570), знаменитий «Апостол» (Львів, 1564) та «Буквар» (Львів, 1574) Збереглися також віленські видання Петра Мстиславця «Четвероєвангеліє» (1575), «Псалтир» (1576) Книги кирилицею з'являлися також у Венеції (1493), чорногорській Цетіні (1495), Румунії та Молдавії До П належать і книжки, що поширювалися завдяки представникам Балабанового гуртка у друкарні Києво-Печерської лаври П використовується також на позначення вперше видрукуваного твору (книга, брошура, стаття) Виникнення і поширення європейських та українських П досліджували О Лотоцький («Українське друковане слово»), М Тимошик («Концепція виникнення і розвитку українського друкованого слова», 1994), П Попов («Друкарство його початок і поширення в Європі», 1995), Л Владимиров («Загальна історія книги Давній Світ, Середньовіччя, Відродження», 1988), С Сірополк («Швайпольт Фіоль — перший друкар слов'янських кириличних книг», 1943), Я Запаско, О Мацюк, В Стеценко («Початки українського друкарства», 2000), О Орос («Грушевський монастир і початки кириличного слов'янського книгодрукування», 2001) тощо Див **Стародру́к.**

Першоособо́ва нарати́вна ситуа́ція *(англ narrative оповідь і франц situation, від лат situs становище)* — ситуація, яку застосовував Ф Штанцель поряд із авторською та персонажною для характеристики оповідача, що бере участь у зображуваних ним подіях, наприклад у повісті Т Шевченка «Художник» чи у романі В Домонтовича «Дівчинка з ведмедиком»

Першоособо́вий нарати́в *(англ. narrative: оповідь)* — розповідь, в якій наратор постає персонажем-Я (повість «Інститутка» Марка Вовчка).

Песту́шки — пестливі пісні для дітей («Ладіладусі», «Сорока-білобока»), співаючи яких, дорослі граються з малям.

Пети́т *(франц. petit: маленький)* — друкарський шрифт розміром (кеглем) вісім пунктів, або 3 мм, використовується для складання основного тексту довідкових видань, додаткових текстів (примітки, зноски) у статтях, журналах, збірниках, книгах.

Пети́ція *(лат. petitio, від peto: прошу)* — колективне прохання, клопотання, звернення до державних керівних установ, що має письмову форму, іноді набуває вигляду протесту. П. були колективні листи української творчої інтелігенції другої половини 60-х XX ст., спричинені репресіями радянської влади.

Петрарккі́зм — стильова тенденція західноєвропейської лірики доби Ренесансу, класицизму та бароко, започаткована Ф. Петраркою (1304—74), для якої були характерні ідеалізація коханої жінки, відображення сердечних, здебільшого платонічних переживань, невіддільних від страждання, осмислення суперечливостей людської натури, емпіричного світосприйняття та християнського спіритуалізму, трагізм протистояння життя і смерті, драма душевного світу людини. Поети свідомо наслідували окремі мотиви, формули, модель неподіленого кохання Ф. Петрарки, зокрема його два цикли сонетів «Канцоньєре» («На життя мадонни Лаури», «На смерть мадонни Лаури»), написаних у 1373—74. Душевні пориви вони ототожнювали з поетичною славою: *Лаура* асоціювалася з *лавром.* П. називають другу після творчості трубадурів, мінезингерів та поезії dolce stil nuovo хвилю еротичної лірики, в якій екзистенційні проблеми буття тлумачились у контексті високої любові та шляхетного артистизму. Душевні переживання поставали як нескінченні насолоди і страждання, життя і смерть. Домінантний символ вогню та асоційовані з ним міфологеми саламандри, Фенікса, Ікара, Фаетона набували креативного значення. Особливо важливою вважалася синестезія, поєднання стихій вогню та води, що символізувало любовне горіння та крижане серце жінки, якому недоступні щирі почуття. Любовні переживання розгортались у напруженні опозицій: *страх — надія, пристрасть — сум, день — ніч* тощо. Частина поезій Ф. Петрарки має ознаки неоплатонізму, за яким земна любов окреслена через безперервне змагання людини з собою, що після її смерті поступається вічній любові, яка провадить закоханого через споглядання коханої жінки та божественної істини, яку вона відображала. Отже, любов трактується як вічний рушій світобудови, набуває вигляду платонічної. Попри обмеженість тематики, П. приваблював відтворенням досконалої краси та гармонії, формальної довершеності і духовних осяянь, витонченістю відгранованого сонета. У його межах творили новолатинські поети Я. Саннадзаро, М. Моррул, А. Наваджеро, Ю. Ц. Скалігер та ін., які часто використовували у своїх творах яскраві образи Ф. Петрарки, зокрема жіночого портрета, що невдовзі перетворилися на образне кліше: *сонце, зорі, троянда, гвоздика, волосся мов золото, зуби мов перлини, губи мов коралі* тощо. П. став універсальною мовою європейської лірики, що засвідчила творчість Дж. Боккаччо, Ч. Рінуччіні, Р. да Баттіфолле, М. М. Боярдо, А. Поліціано, Л. Аріосто, Дж. Делла Каза, Мікеланджело, Дж. Гуїдіччоні, А. Каро, Г. де Тарсія, Л. Тансілло, Т. Тассо, Гаспара Стампа, Вітторія Колонна, Дж. Маріно та ін. П. Бембо обґрунтував закономірність П. у трактаті «Діалог у прозі про народну мову», висвітлив своє бачення платонічної любові в «Азоланських бесідах» (1505), навів приклади віршів цієї стильової тенденції, яка набула елітарних та філософських ознак. П. поширився в інших європейських літературах, зумовивши появу зустрічних хвиль, зокрема в іспанській (маркіз І. де Сантільяна, Х. Боска Альмогавер, Г. де ла Вега, Лопе де Вега, Л. де Гонгора-і-Арготе, Ф. де Кеведо), у французькій (К. Маро, М. де Сен-Желе, представники ліонського гуртка, «Плеяди»), в англійській (Т. Вайєтт, Е. Спенсер, Ф. Сідні, В. Шекспір, поети метафізичної школи), у німецькій (М. Опіц, П. Флемінг, А. Гріфіус), у португальській (Л. Камоенс). Існувала навіть школа П., заснована у 30-ті XVI ст. Х. Боска Альмогавером. П. позначився й на доробку поета з Дубровника Джоре Држича. З'являлися й містифікації, пов'язані з постаттю Ф. Петрарки. Зокрема, М. Сев не-мовби знайшов могилу Лаури й видав після цього збірку «Делія» (1544). Відомі були імітації окремих мотивів лірики Ф. Петрарки. Так, римський сенатор Дж. де Конті був автором 150 сонетів («Прекрасна рука»), зразками для яких стали так звані рукавчикові сонети «Канцоньєре» (CCXCIX—CCI); канонік Р. Росселі написав шістдесят сонетів, присвячених донні Оретті, ім'я якої було закодоване в анаграмі. Розквіт П. пов'язують із творчістю палацових неаполітанських поетів початку XVI ст., які наслідували формальні ознаки лірики Ф. Петрарки: Б. Карітео, С. д'Аквілла, А. Тебальдео та ін. Цей напрям невдовзі зазнав кризи, викликав хвилю антипетраркізму, яка заперечувала, іноді епатувала гіпертрофоване емоційне та формальне образотворення. Так, Ф. Берні, Н. Франко, Ц. Скроффа почали звеличувати нічний горщик, власну бороду тощо. З'явилися також еротично-єретичні пасквінади П. Аретіно. Окремі ознаки П. притаманні творчості Ф. де Еррера, Ф. Альф'єрі, Дж. Леопарді. Відгомін стильової тенденції спостерігався в українській ліриці, зокрема у творчості В. Сосюри, В. Свідзинського.

Петрівча́нські пісні́ — ліричні пісні, які виконують під час Петрівського посту, на п'ятий день після Івана Купала; мають ознаки елегійності. Тематично їх розмежовують на дівочий цикл, близький до весільних пісень, в якому оспівуються любов дівчини до коханого, побачення з ним, заборона матір'ю таких зустрічей, прощання з батьками та юністю («Ой ти, Петрівка петрівчана», «Ой, мала нічка-петрівочка»); жіночий цикл, який засвідчує нелегку долю молодої жінки в родині чоловіка («Ой, вийшла мати невістки зганяти», «Не співайте, та півники»); гумористичний цикл, у творах якого дівчата беруть на глузи вади залицяльників («Ой чиє це жито під гору не жате?»). Часто у П. п. висловлюється жаль за минущістю любовних побачень та освідчень:

Ой петрівочка минається,
Сива зозуля ховається.
Ой у садочок під листочок,
Під хрещатий барвіночок,
Під пахучий васильочок,
Під зелену діброву,

Де парубки збираються —
Там їх скрипочки валяються,
Де дівочки збираються —
Там васильочки валяються

П п білорусів часто мінорні, іноді різняться від купальських лише деякими словами «Іванова ночка маленька» — «Пятрова ночка маленька» Співаючи їх, дівчата обмінюються прикрасами, ворожать, а жінки здійснюють обряд кумування

Петро́гліфи *(грец petros камінь і glyphē різьблення)* — давні зображення на скелях, каменях, стінах печер, що дають інформацію для вивчення давнього господарства, побуту, культури, а також міфів, закарбованих малюнковим чи символічно-графічним письмом

Петру́шка — пальчаткова лялька, яку використовували в російській ляльковій комедії, зафіксованій у 1636 у Московії Адамом Олеарієм За аналогією так називають народну комедію, відому не лише на території Росії, а й на півночі України Вистави зазвичай розігрували ляльковод та музика Театр складався із легкої ширми, ящика з сімома-двадцятьма ляльками, катеринки, дрібної бутафорії (палиці, мітли тощо) Імпровізована вистава мала комічний або сатиричний характер, містила музичні вставки, сценки нанизувалися одна на одну, завершуючись посоромленням, вигнанням чи навіть убивством лиходіїв

П'є́са *(франц pièce частина, шматок)* — різновид драми, призначений для сценічного втілення або читання, в основу якого покладено конфлікт, іноді серйозні перипетії («Кассандра» Лесі Українки», «Патетична соната» М Куліша тощо), поєднання кількох жанрів («Фортеця» Кобо Абе, «Контракт» С Мрожека та ін) Обґрунтована Арістотелем («Поетика», V та XVIII розділи), Н Буало («Послання VII Расіну»), Г-Е Лессінгом («Лаокоон», «Гамбурзька драматургія»), Й-В Гете («Веймарський палацовий театр») Інколи П називають лише певний драматичний жанр — драму, трагедію, комедію тощо У сучасній драматургії розрізняють П дидактичні, історичні, народні, німі, притчеві, хореографічні, одноактні, проблемні, програмові, медитативні, плаща і шпаги В Герасимчук запропонував свій варіант тематичної, невеликої за обсягом П («П'єси про великих», 2003), побудованої переважно на сценах («Поет і король, або кончина Мольєра», «Цикута для Сократа», «Душа в огні» тощо), зрідка — на актах, як-от драма на дві дії «Андрей Шептицький» Один із різновидів П (музично-сценічний) призначений для постановки в оперних, оперетних театрах, театрах музичної комедії, дитячих музичних театрах У XX ст , зокрема у творах Е Йонеско («Стільці»), Ж Жене («Служниці»), С Бекета («Театр І»), П немовби виходила за межі драматичного роду шляхом посилення у ній епічної стихії, що притлумлювала дію та діалог, поставала як лаконічні замальовки життя Поняттю «П » у XIX ст надавалося особливого значення, відмінного від жанрового канону, коли йшлося про ліричний вірш так І Франко назвав VI та VIII вірші з циклу «Подорож до моря» Лесі Українки П застосовують і щодо невеликих за обсягом музичних творів (вальси, полонези, мазурки Ф Шопена, «Марш дерев'яних солдатиків» П Чайковського, «Пісня без слів» Ф Мендельсона, «П'єси-фантазії» Р Шумана та ін)

П'є́са-ка́зка *(франц pièce частина, шматок)* — різновид драматургії, який за змістом і формою належить до драм для дітей Жанр відомий здавен у світовій театральній практиці, в Україні використовується з XVIII ст В його основу покладені казкові фабули, легенди, розповіді про героїчні, фантастичні, авантюрні пригоди, часто ролі дійових осіб виконують птахи, звірі, рослини Українські П-к писали М Лисенко, Олена Пчілка, М Кропивницький, С Васильченко, О Олесь, І Кочерга, Наталя Забіла, А Шиян, В Нестайко, В Фольварочний, Я Стельмах та ін

П'є́са-прислі́в'я *(франц proverbe dramatique)* — драматичний твір, здебільшого комедія, написаний за прислів'ям, заснований у французьких салонах XVII ст Спершу П-п була призначена для домашнього театру, мала форму шаради, яку мусили декодувати глядачі Зазвичай П-п були одноактівками Зверталися до цього жанру Ш Коле Т Леклерк, Г де Латуш, барон Редерер Були популярними твори О Фейє («Сцени та прислів'я», 1851), А де Мюссе («Коханням не жартують», 1834, «Ні в чому не слід зарікатися», 1836, «Комедії та прислів'я», 1853), О Островського («Не у свої сани не сідай», 1853, «Бідність не порок», 1854, «Не так живи, як хочеться», 1855, «Свої собаки гризуться, чужий не мішайся», 1861, «На всякого мудреця достатньо простоти», 1868, «Правда — добре, а щастя — краще», 1877), І Кропивницького («Доки сонце зійде, роса очі виїсть», 1883, «Де зерно, там і полова», 1888)

Пи́льне прочита́ння *(англ close reading)* — методика роботи з текстом, апробована «новою критикою», що полягає у фокусуванні уваги на творі без урахування інших літературних та позалітературних фактів Ідеальним читачем, за методикою П п , вважається внутрішньо сконцентрований критик, зосереджений на структурі твору При цьому текст постає як автономний, цілісний, замкнутий у своєму просторі об'єкт Парафразування не визнається еквівалентним поетичному значенню Цілісність структури тексту полягає у гармонійному поєднанні її складників, зокрема багатозначної семантики, метафоричності й емфатичності літературної мови П п не потребує знання іншого контексту, крім безпосередньо даного, зобов'язує реципієнта бути уважним до нюансів тексту задля виявлення різноманітності й складності твору Проблему адекватності читання розглядали А Річардс («Принципи літературної критики», 1924, «Практична критика», 1929), У Емпсон («Сім типів двозначності», 1930), К Брукс та Р П Воррен («Розуміння поезії», 1928, «Розуміння прози», 1943)

Писа́бельний текст *(лат textum тканина, зв'язок, будова)* — множинний, відкритий текст, що, на відміну від читабельного тексту, не піддається декодуванню, не адаптований до усталених нормативів, писемно оформлений, але ще не прочитаний, оскільки зорієнтований на нестандартні наративи, побудовані поза логікою дії

Пи́санка — одна з найдавніших форм українського народного мініатюрного розпису, пов'язана з весняними язичницькими ритуалами, із пізнішим запровадженням християнства Є елементом Великодніх свят, вважається символом засновника світу Рода, здатного перетворюватися на сокола, який тримає золоте яйце Перші П з орнаментом із жовтих, іноді жовто-зелених фігурних дужок чи спіралепо-

дібних чорних смужок знаходять у язичницьких похованнях трипільської культури, у пізніших курганах праукраїнської доби За доби Київської Русі стали з'являтися теракотові П з декоративним розписом Вони засвідчили неперервність традиції цього мініатюрного розпису, що зазнавав ідейної модифікації у межах православ'я, зберігаючи під його нашаруванням первинні символи На відміну від однобарвних яєць (крашанки) та їх різновидів (дряпанки, шкрябанки), присвячених Сонцю (червоний колір), Місяцю та зіркам (жовтий), небу (блакитний), весні (зелений), Матері-Землі (бронзовий), досвіткам та ночі до трьох півнів (чорний, наділений особливою магічною силою, спрямованою проти зла), П мають особливості розпису, зміст і техніка якого зафіксована у дослідженні «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» (Торонто, 1962, Т 3) С Килимника При цьому використовують усю палітру кольорів та різні види орнаментів (геометричний, рослинний, тваринний, синтетичний) Глибинне прочитання сакральної семантики символів втрачене, нині здійснюють лише поверхове декодування цієї астральної знакової системи Найдавнішим знаком П вважають Сонце, символом якого були кінь, триніг, рожа, промені, восьмикутні зірки тощо Трикутник пов'язували зі стихіями води, повітря й вогню, спроектованими на стосунки матері, батька і дитини а сорок клинців-трикутників, кожен з яких позначає певне божество, пов'язане з рільничою культурою та родиною, вказують на життєвий шлях Дерево життя символізує основу світобудови Кружечки з рисочками асоціюються з сонцем та його променями, лісом-шумом, приходом весни З нею пов'язані також зображення птаха чи його елементів (око, крило, пір'я), тлумачені як обереги від лихих сил Використання знаків-символів рослинного світу (пишне колосся) мало на меті забезпечити гарний урожай Особливо шанувалося зображення «божої пташки» — бджоли, яка втілювала душі предків, таку П клали під перший вулик для доброго роїння Безконечники, або кривульки, символізували нескінченність космосу, зміну пір року, ворота позначали міст між цим світом і потойбіччям, по якому новонароджені душі пересувалися з ирію, а померлі — з землі в ирій, пояси з дев'яти різнокольорових смуг, які малювали старі знахарки, були призначені для зняття «вроків» Виокремлювали яскраві дитячі П, пов'язані з продовженням роду, солярні молодечі, що є символами кохання, тому дівчина дарувала їх обраному парубкові Бездітні жінки розмальовували дванадцять П квітами і роздавали їх дітям Знаки П тлумачать як піктографічне письмо, що зберігає сакральну інформацію, зафіксовану в ментальній пам'яті народу, як знакову систему астрального міфу, не засвідченого писемними пам'ятками Тому П можна розглядати як еквівалент такої пам'ятки, а отже, і гіпотетичної літератури праукраїнської доби

Письме́нник *(нім Literat, англ man of letters, франц homme de lettres, польс literat, рос писатель, литератор)*, або **Літера́тор,** — автор художніх творів Розмежування діяльності П найчастіше відбувається за літературними родами, на підставі чого виокремлюють прозаїків, поетів, драматургів Часто при такій диференціації враховують жанрові уподобання автора, тому йдеться про поетів, байкарів, новелістів, повістярів, романістів, нарисовців, гумористів та ін Тривалий час вважали, ніби П має виконувати виховні, гносеологічні функції «Парнасці» й модерністи обстоювали ідею його іманентного статусу, яка була прийнятнішою для творчості, адже обстоювалося право П розкрити можливості свого таланту, не враховуючи кон'юнктури На думку Гр Тютюнника, який спростовував споглядальницькі настанови творчості, П може постати на основі співпереживання довкіллю Особливістю постаті українського П є те, що він розкриває можливості свого таланту і водночас мусить виконувати позалітературні функції у неструктурованій національній культурі

«Письме́нники Букови́ни» — хрестоматія у двох частинах (Чернівці, 2001, 2003), упорядкована Б Мельничуком та М Юрійчуком Видання містить фольклорні матеріали, статті про Ю Федьковича, О Поповича, О Маковея, С Яричевського, Дмитра Макогона, Євгенію Ярошинську, І Карбулицького, В Кобилянського, Д Загула, В Бабляка, С Будного, П Палія, В Фольварочного, Р Андріяшика, Марію Матіос, М Івасюка, В Кожелянка та ін

Письмо́ *(нім Schrift, англ writing, франц ecriture, польс pismo, рос письмо)* — штучно створена система фіксації мовлення, за допомогою графічних знаків якої передають інформацію на відстані і закріплюють її в часі Українська мова використовує звукове П, в якому звуку відповідає літера В інших мовах наявне буквене чи буквено-звукове Існує кілька етапів розвитку графічного письма піктографічне (малюнкове), ідеографічне (графічний знак позначає поняття), ієрогліфічне (графічний знак є відповідником певного об'єкта), спрощення якого зумовило появу морфеграфічного (позначення морфем), консонантного, або квазіабеткового (буква позначає приголосний звук, а діакритичні знаки використовують для голосних), складового, або силабічного (графічний знак фіксує склад) письма Деякі дослідники, зокрема І Гельб, І Дьяконов, не вважають піктографію П, а консонантний різновид тлумачать як його складник Не всі науковці визнають і морфеграфічний тип Сукупність букв фонографічного письма називається абеткою, в якій, крім літер, можуть використовуватися додаткові позначення діакритичні знаки, лігатури (поєднання елементів двох букв, наприклад французьке æ) За доби неоліту (VIII—VII тис до н е) використовували синтетичну піктографію на камені, дереві, глині тощо, її змінила ідеографія До ідеографічного П належать шумерське (IV—I тис до н е), еламське (III тис — IV ст до н е), єгипетське (III тис до н е — V ст н е), китайське (з середини II тис до н е), ацтецьке (до XVI ст), майя (IV—XVI ст), не розшифровані донині пам'ятки острова Пасхи (XIV—XIX ст) Найдавнішим складовим П вважають шумерське (IV—III тис до н е) та аккадське, власне вавилоно-ассирійське (від середини III тис до н е) яке мало вигляд клинопису, збереглося на глиняних табличках, вплинуло на еламське, гетське, урартське, протоіндійське У писемності майя також використовувались елементи складового П Однією з найдавніших ідеографічних систем, що еволюціонували до складового П, є відкрите наприкінці XIX ст критське з притаманними йому ієрогліфічним та лінійним різновидами У другій половині II тис до н е з єгипетських ієрогліфів сформувалася синайська (давньосемітська) складова система П, на основі якої виробилося

кілька форм фінікійського П Силабічним є також кіпрське, біблоське, давньоіндійське деванагарі, скоропис кгароштi, ефіопське П Фінікійці (написи Агірама, Абдо, Шафатбаала, Асдрубаала тощо) користувалися 22 літерами на позначення приголосних, що виражали лексичне значення коренів голосних спочатку не відображали, але згодом фіксували їх за допомогою діакритичних знаків Рядки писали справа наліво На основі фінікійського П з'явилося чотири різновиди єврейське, сирійське, іранське та арабське Першим буквено-звуковим П було давньогрецьке, в якому букви, запозичені з фінікійської системи, стали використовуватись і для голосних Греки також змінили напрямок написання літер Класична давньогрецька абетка утвердилася в Афінах (403 до н е) Поруч із монументальним типом П розвивалися книжний унціальний, що у IV—V ст модифікувався у візантійський устав, а також скоропис Візантійське П відзначалося поділом літер на маюскульні (великі) та мінускульні (малі) На східногрецькій основі розвинулося коптське (християнсько-єгипетське) П, єпископ Вульфіл запровадив для вестготів готське, на західногрецькій основі з'явилось етруське та латинське (найдавніший напис на золотій пряжці із Пренеста, так звана пренестська фібула, межа VII—VI ст до н е) У латинському П поширились унціал і новий римський курсив (III ст н е), спричинивши появу національних типів П у мерінговій Галлії, вестготській Іспанії (VI—VII ст), а також каролінзького мінускула, який став основою готичного та гуманістичного П (Італія) Латинські графеми спочатку існували поряд із рунічним (германці), огамічним (ірландці) П, яке згодом остаточно витіснили з ужитку Свою абетку, запроваджену Месропом Маштоцем (405—406 н е), мають вірмени Деякі вчені припускають, що він міг бути засновником і грузинського П На основі східногрецького П була розроблена кирилиця, що мала 24 літери грецького походження А, В, Г, Д, Є, ζ, Н, І, К, Л, М, N, О, П, Р, С, Т, Ф, Х, ω, Ψ, θ, ξ, У В її складі було також дванадцять спеціальних знаків на позначення характерних звуків слов'янської фонетичної системи Б, Ж, Ѕ, Ч, Ү, Ш, Ъ, Ы, Ь, Ђ, Ѧ (носовий Е), Ѫ (носовий О), а також лігатура для передавання поєднання приголосних Ш і Т Згодом з'явилися букви Ю, Я Донині точний склад кирилиці не з'ясований Її поширення на території Київської Русі пов'язане з прийняттям християнства Ще не розв'язано питання про походження глаголиці, форма букв якої відмінна від кириличних за однакового складу абеток, порядку і значення літер Її запроваджували в IX ст слов'янські просвітники Кирило та Мефодій у Паннонії і Моравії, Київській Русі, Болгарії, Сербії, Македонії, Румунії Глаголичне П використовували до 70-х XIX ст Графіка кирилиці змінювалася від уставу до півуставу та скоропису, остаточно оформилась у XIX ст Специфічне розуміння П обґрунтовують представники постмодернізму Концепція Ж Дерріди заперечує логоцентричну традицію від Платона до Ф де Соссюра, в якій визнано первинність усного мовлення і вторинність графічно фіксованого Мова уявляється як соціальний інститут, із яким узгоджують своє мовлення її носії Тому орієнтація на нормативність стає неминучою, набуває вигляду архіписьма, чи протописьма, яке стає основою мовлення та П у традиційному розумінні Йдеться не про граматичні правила і їх порушення, не про знаки писемного тексту, а про довільність у виборі означуваного, закріпленого відповідним означником Задля перегляду традиційного розуміння мовленнєвої практики Ж Дерріда запровадив граматологію, тобто науку про П, і надав їй нового тлумачення на основі заперечення зв'язків логосу і голосу, єдності звука і значення У своїх міркуваннях він спирався на тези Ж Ж Руссо, за якими уявлення про вторинність П на противагу усному мовленню засвідчує деградацію культури порівняно з природою Ж Дерріда окреслив можливість ототожнення знака П із власне знаком Задля цього слід було переглянути ідеї зв'язку мови з людиною як її початком та джерелом, концепцію фоноцентризму З огляду на це П сприймають як «осереддя свободи між мовою та стилем» (Р Барт), між якими перебуває письменник Він та істина розмежовані низкою зафіксованих мовою посередників (differance), кожен з яких видається слідом попереднього сліду Важливою у граматології є теза про те, що кожен писемний знак постає знаком знака, означником означуваного, ланкою-посередником у безмежному ланцюгу відсилань, що забезпечує постійну появу нових сенсів

Пита́льне ре́чення — речення, що вживається для з'ясування нової інформації До граматичних засобів оформлення питальності належать питальна інтонація, порядок слів у реченні і питальні слова Різновидами П р є власне питальні речення (вимагають обов'язкової відповіді), питально-спонукальні (спонукають до дії, що виражається через питання), питально-риторичні (містять ствердження чи заперечення й не потребують відповіді)

Пита́льно-відповідни́й пере́біг ду́мки — психологічний прийом розгортання тези, близький до діалогізму, коли автор чи наратор, розмовляючи або застосовуючи внутрішній монолог, розбудовує мовлення у вигляді питань і відповідей Такий прийом відомий здавен Його використовували Сократ, конфуціанці, буддисти, християнські проповідники та ін В українській літературі він характеризує філософські трактати і притчі Григорія Сковороди

Півве́рс (*грец versus повтор, поворот*) — обмежена цезурою половина віршового рядка, що має виразну інтонаційно-синтаксичну завершеність П симетричні, притаманні александрійському віршу (шість і шість складів), незначна різниця у кількості складів характерна для силабічного тринадцятискладника (шість і сім) чи п'ятистопного ямба (два і три) Інколи він може обриватися на місці цезури, як у випадку енжамбеману, який часто використовував Т Шевченко

Півуста́в — різновид кириличної графіки, що поширився в XIII ст, зумовлений потребою прискореного писання Пов'язаний із другим південнослов'янським впливом, має два різновиди старший і молодший Від уставу, на основі якого сформувався, відрізняється меншою чіткістю начерку, спрощеним написанням літер, що мали нахил праворуч, більшою кількістю скорочених, позначуваних титлами слів, так званими силами, тобто знаками наголосу Вживався спочатку у ділових документах, поширився і в текстах інших стилів, наявний у «Хронографі» Костянтина Манассії (1345), Лаврентіївському списку (1397), Палеї (1477), Четьях-мінеях (1489) тощо На його основі було створено друкарський шрифт, що проіснував до XVIII ст

«Підва́л» — окремо виділена нижня частина газетної сторінки Текст у «П » верстається у кілька, не менше трьох, колонок «П » може сягати 1/6 сторінки, обрамовуватися лінійками, містити кілька матеріалів, окремі добірки, бути прикрашеним ілюстраціями

Підве́рстка — невеликий за обсягом текстовий чи ілюстративний матеріал у періодичному (неперіодичному) виданні, який додають до іншого матеріалу, завершуючи таким чином компонування сторінки, розділу

Підголо́сок — варіант основного наспіву, який виконується одночасно з ним, виконавець цього варіанта Термін музикознавства та фольклористики

Підзаголо́вок — другий заголовок, який вказує на додаткові семантичні особливості твору, доповнює чи підсилює основний заголовок Наприклад, П «Біля статуї Мірона» уточнює мотиви написання і зміст сонета «Бігун» Ж М де Ередіа, П «Подія однієї ночі» — витворює ілюзію достовірного наративу в оповіданні «Божественна лжа» І Костецького Переважно застосовується для уточнення жанру твору, як-от «лібрето опери на одну дію» вказує на жанрову специфіку драми «Фесько Андибер» М Рильського

Підмі́на те́зи (*лат ignoratio elenchi*) — логічна помилка в доведенні, за якої різні за змістом поняття видаються за тотожні Тому під час доведення певної тези відбувається свідомий чи мимовільний перехід до аргументації іншого, аналогічного їй положення, але створюється ілюзія про підтвердження цієї самої тези До П т вдаються, коли не можуть відверто довести свою думку, а тому прагнуть відвернути від неї увагу опонента Цей прийом використовують і прихильники провокативного літературознавства Його актуалізують під час дискусій, полемік, коли порушуються принципи еристики Тенденцію до П т спостерігали під час Літературної дискусії 1925—28 Інколи під час доведення дослідник виявляє, що обстоювана ним думка є П т Так, Ю Шерех, оголосивши київських «неокласиків» неокласицистами, не пояснив, як творчість цих поетів співвідноситься з цим стилем

Підне́сене (*нім Erhabene, англ , франц sublime, польс wzniosłosc, рос возвышение*) — естетична категорія, різновид прекрасного, близька за значенням до величного Поняття протилежне низькому, пов'язане зі спрямованістю вгору, до неба П відображає співвідношення в опозиціях великого і малого, значущого і незначного, сакрального і профанного, найповніше розкривається у міфах, де вищі сфери відводилися Богу, олімпійським богам, а нижчі відображали пекло, тартар тощо Термін «П » з'явився у риториці пізньої античності для означення урочистого та значущого стилю мови Таке значення він мав у приписуваному Псевдо-Лонгіну (І ст н е) трактаті «Про піднесене», який був присвячений критиці мовленнєвого формалізму ритора Цецилія Автор вказує на дотримання у мовленні п'яти необхідних засад здібності до піднесення думок і суджень, сили та натхненної пристрасті (пафосу), вміння складати потрібні риторичні фігури, використання благородних, багатих, витончених мовних зворотів, правильного, величного поєднання цілого Якщо перші два компоненти він вважав природним обдаруванням, то три інші зумовлені навчанням і безперервним вдосконаленням майстерності Категорія П насамперед втілена у ліриці (поезії) як породженні благородної душі, що черпає натхнення у вічних цінностях, любові, фантазії, а тому здатна адекватно осягнути мету людського покликання та сутність світобудови Завдяки пафосу вища природа душі, виходячи за обмеження буденності, віднаходить себе у вищих цінностях, розбудовує власний космос, єднає його складники у гармонійну цілісність, наповнює серця людей радістю життєдіяння Йдеться про здатність завдяки емпатії впливати на довкілля, перебувати у стані творчого натхнення Переживання П вважається стражданням, суголосним пророцькому стану піфії, устами якої промовляють боги Таке розуміння П за доби античності сприяло формуванню уявлення про мистецтво як про втілення ідеального змісту та іманентного буття, зумовило коригування поняття арістотелівського мімезису, надавало можливості для розкриття ідеального змісту, активізувало осмислення самодостатньої онтологічної сутності Завдяки цьому проблема катарсису, яку в античній класиці розглядали піфагорійці, Платон, Арістотель, набула першорядного значення поруч із проблемою ідеалізації Особливо актуальною категорія П стала після запровадження християнства, коли індивід поривався до Бога, переживав осяяння божественною першосутністю Наукове вивчення П розпочалося у XVIII ст , коли твір Псевдо-Лонгіна було узято за основу критичної рецепції Сільвейна («Трактат про піднесене», 1732) Він викликав зацікавлення Дж Аддісона, Д Юма, А Е К Шефтсбері, Дж Бейлі, міркування яких Е Берк узагальнив у праці «Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного» (1757) Поняття, використане під час кризи класицистичних нормативів, відображало порив до безкінечності, динамізму, прагнення творчої енергії реалізуватись у високому мистецтві, його пов'язували з талантом чи генієм Протиставлення П прекрасному усунув І Кант у праці «Критика здатності судження» (1790), довівши їх діалектичну єдність і відмінність якщо прекрасному властива досконала форма поза суб'єктом, то П може міститися й у безформних предметах, є складником почуттів і помислів людини, виникає під час морального подолання перепон, тому пов'язане з етикою Йому, однак, на думку філософа, бракує об'єктивності П протистоїть логоцентризму, розхитує його нормативи своєю емоційністю, зумовлює конфліктну ситуацію З огляду на це вольові імперативи, приборкуючи силу природи, засвідчують високу етико-естетичну культуру, ознаки героїзму, тому в багатьох випадках П тлумачили як героїчне Ф Шиллер висвітлював амбівалентну природу П , що могла бути суб'єктом, здатним обмежувати людські чуттєві можливості, яку водночас перемагав розум, котрий утверджує свою свободу без жодних обмежень, вивищуючись над ними Амбівалентна інтерпретація категорії П панувала до середини XX ст У цей час ослабла віра у здатність розуму приборкати пристрасті людини, що зумовили дві світові війни, вивільнення атомної енергії та масове знищення людей тоталітарними режимами П почали сприймати як нескінченність, яку неможливо осмислити чи репрезентувати у мові Так, Ж Ліотар («Уроки аналітики піднесеного», «Differance фрази в диспуті») відзначав, що судження про красу, доведене до граничного вияву, перетвориться на П , постане differance, нерозв'язним конфліктом розуму та неприборканої уяви

Підпередови́ця — різновид статті, в якому, як і в передовій статті, порушено важливу тему, конкретизовані висвітлювані в газеті актуальні питання

Підпільна літерату́ра — художні твори, що задля уникнення цензури поширюються неофіційно В українському письменстві 60—80-х XX ст використовували тамвидав, тобто видання, які з'являлися за кордоном, і самвидав, або тиражування в Україні заборонених радянською владою творів Явище П л було притаманне й іншим літературам, зокрема періоду польського другого обігу

Підрядко́ве посила́ння — елемент бібліографічного апарату, використовуваний переважно в наукових виданнях виноска, розташована внизу сторінки під основним матеріалом Застосування П п пов'язане з потребою ознайомитися з назвою джерела, з якого узятий основний текст

Підря́дник — підрядковий дослівний переклад твору з однієї мови на іншу із зазначенням віршового розміру, строфіки, специфіки римування, що є першим етапом художнього, переважно поетичного перекладу П використовував М Бажан, перекладаючи поему «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, Д Павличко за допомогою П переклав лірику угорського поета Е Аді

Підсвідо́ме — небажані інстинкти, форми поведінки, витіснені зі свідомості, які постійно прориваються в неї, спричинюючи неврози, оскільки не відповідають вимогам соціального довкілля та моральним нормативам Між свідомою й підсвідомою сферами психіки перебуває цензор, який перефільтровує потоки імпульсів П вважається важливим компонентом досвіду конкретного індивіда, входить до складу несвідомого, є джерелом лібідо, позначається на художній творчості Термін психоаналізу З Фройда

Підспівувач — хорист у групі колядувальників, один із гурту з п'ятьох-десятьох осіб, які допомагали співати заспівувачу, голосно підхоплюючи приспів величальної пісні («Син Божий народився», «Святий вечір, добрий вечір» тощо)

Підте́кст *(лат textum тканина, зв'язок, будова)* — прихований внутрішній зміст висловлювання, пов'язаний зі словесним формулюванням, наявність якого підтверджують жести, міміка, паузи П зумовлений деформуванням прямого значення семантичного поля під впливом контексту та позамовних чинників, зокрема відтворюваної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети Інформація П будується за принципом семантичної двоплановості, коли основне смислове навантаження перекладено на другий план висловлення, виникає на основі здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові смислові, стилістичні, емоційно-експресивні відтінки, викликати різні асоціації, зумовлені взаємодією з іншими мовними одиницями у структурі тексту П застосовують у розмовному («*Такий розумецький, що далі нікуди*»), публіцистичному, найчастіше в художньому стилях, коли приховану інформацію передають усі мовні одиниці (Т Шевченко «*Од молдаванина до фінна / На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує*»), фрагмент тексту (В Симоненко «*На цвинтарі розстріляних ілюзій / Уже немає місця для могил*»), весь твір («Жовтий князь» В Барки) П є обов'язковим елементом тропів, становить основу жанрів байки, притчі, казки, загадки, прислів'я тощо, вживається як езопівська мова, характерний для психологічної новели, психологічної драми, комедії, ліричних творів П притаманний усім періодам розвитку літератури Дефініцію поняття «П» подав М Метерлінк у статті «Трагізм повсякдення» (1896), назвавши його «другим діалогом», застосував як прийом у власних п'єсах У літературознавстві П використовували В Виноградов («Про художню прозу», 1930), В Гофман («Мова літератури», 1936), Лідія Гінзбург («Про лірику», 1964) На думку Е Хемінгуея, який порівнював літературний твір із айсбергом, автор «годен опустити чимало того, що йому відомо, і якщо він пише правдиво, читач відчує опущене так же виразно, як би про це мовив письменник» П може стати визначальним у певний період розвитку літератури, яскраво виражений у письменствах країн із тоталітарними режимами Так, за спогадами Михайлини Коцюбинської, реципієнти-шістдесятники шукали у творах передусім П, який набував значення езопової мови Особливо важливий він у театральному мистецтві, розкриваючи специфічну семантику, виражену паузами, інтонацією, промовистими жестами, внутрішніми монологами К Станіславський вказував на П у драмах А Чехова («Чайка», «Дядя Ваня»), вважав, що «суть творчості — у підтексті Без нього слово безпорадне на сцені» У сценічному мистецтві розрізняють П головної ролі, психологічний, символічний Часто з його допомогою передають ідеї, поняття або переживання (драма «Мохноноге» В Винниченка)

Підхва́т — різновид лексичного і мелодичного повтору, поширений переважно в пісенній епічній та ліричній поезії, за якого слово чи словосполучення, завершуючи один віршовий рядок, є початком наступного, що розвиває думку попереднього Особливо поширений у фольклорних творах у формі лейтмотиву «*Летів сокіл, крилами брязнув до дуба, / До дуба, до дубового гілленька*» О Веселовський, зважаючи на усний характер народної поезії, співвідносив П з анадиплосисом та палілогією, що засвідчували генетичну «антифонічність пісні, її хорове начало» Термін «палілогія» застосовували у своїх посібниках В Сиповський, О Лобода, М Яковлєв, П Богатирьов, Р Димитрієвич, Ф Міклошич, аналізуючи «Іліаду» Гомера Болгарський етномузикознавець Ст Джуджев віддавав перевагу поняттю «анадиплосис», Р Якобсон вважав його синонімом зіткнення, О Квятковський використовував термін «акромонограма», О Бургардт (Юрій Клен), Й Храбак — «епаностропа»

Підши́вка — номери газет, журналів, збірників, альманахів тощо, зібрані за певний період, розташовані у хронологічній послідовності

Пізнава́льний репорта́ж *(франц reportage, від англ report повідомляти)* — різновид радіо-, телерепортажу, в якому подано своєрідну, нетипову інформацію (з віддаленого регіону країни, екзотичного краю, з місць археологічних розкопок тощо)

Пії́т, або **Пії́та** *(грец poiētēs)*, — назва поета доби бароко Згодом цей термін набув жартівливого, іронічного значення, вказуючи на графоманство чи епігонство, поверхове версифікаторство, висміяні в епізоді опису пекла «Енеїди» І Котляревського

Сидили там скучні піїти,
Писарчуки поганих вірш [ ]

Піїтика — див.: **Поéтика.**

Пікарéскний ромáн *(франц. roman picaresque, ісп. novela picaresca, нім. Schelmenroman, польс. romans łotrzykowski, рос. плутовской роман, від ісп. picaro: пройдисвіт, шахрай, авантюрист)* — великий за обсягом епічний твір, головним героєм якого є спритний шукач пригод, авантюрист, аморальний волоцюга, слуга-пікаро, який часто міняє своїх господарів, кепкує з них, використовує просторічну, пейоративну лексику, тому комізм твору видається грубим. Близький до крутійського та авантюрного роману. Назва жанру походить від анонімної повісті «Ласарільо з Тормеса, його поневіряння і пригоди», популярної в Іспанії у XVI ст. Згодом твір поширився в інших країнах Європи, зумовивши низку наслідувань.

Піктогрáма *(грец. pictus: розмальований і gramma: риска, літера, написання)* — малюнкове спрощене зображення предметів, понять, що в давнину заміняло слова. В. Старун робить спробу повернути П. до вживання, зокрема запроваджує її в зорову поезію як окремий жанр з метою активізувати первісне мислення, сягнути архетипних джерел трипільської культури.

Піктогрáфія *(лат. pictus: розмальований і грец. graphō: пишу)* — перший етап розвитку графічного письма, на якому поняття схематично зображували у вигляді знаків, фігур чи малюнків. На основі П. сформувалось ідеографічне письмо.

Пілігри́м *(старонім. piligrim, від італ. pellegrino, з лат. peregrinus: чужинець)* — прочанин, паломник, богомолець, подорожній, який іде на поклоніння до святих місць. Див.: **Прочáнська літератýра**.

Пінакотéка *(грец. pinakothēkē, від pinax, pinakos: картина і thēkē: сховище)* — давньогрецьке сховище творів живопису, нині — назва деяких картинних галерей у країнах Європи.

Пінгуá — різновид китайської літератури, попередник історичного роману яньї, відповідник європейського народного роману, лубкової літератури, започаткований у XIV—XV ст. У XVII ст. термін «П.» поширився на всі твори, написані живонародною мовою, часто низького стилю. На кожній сторінці текст розташовувався відразу під малюнком. В історичних оповідях переважала проза, перемежована із вставними віршами, призначеними для декламації. Збереглися «Повністю ілюстровані пінгуа історії п'яти династій», «П'ять повністю ілюстрованих пінгуа» з давнього минулого Китаю.

Піндари́сти — італійські поети XVI—XVII ст., зокрема представники «вченого» класицизму (Л. Аламанні, Дж. Тріссіно) та частково «Плеяди» (Ф. Тесті), зорієнтовані на наслідування творчості давньогрецьких поетів Піндара та Анакреонта.

Пінкертóнівщина — різновид масової літератури, названої за іменем американського нишпорки шотландця Алана Пінкертона, засновника (1850) приватної детективної агенції, який запобіг замаху на президента США А. Лінкольна, керував розвідкою північан під час громадянської війни 1861—65. Його діяльність зумовила формування федеральної секретної служби, а він сам опублікував свої спогади (1879), що були популярними в пересічного читача, привертали увагу письменників. З'явилися також містифіковані тексти, приписувані Пінкертону, серії творів про Ната Пінкертона, Ніка Картера, Шерлока Холмса та ін., образами яких захоплювався тогочасний читач. Низка оповідань та повістей А. Конан Дойля про Шерлока Холмса виникла на хвилі потреби творів детективного жанру. Під впливом П. перебував на початку творчості В. Підмогильний, підписуючи власні твори псевдонімом «Лорд Лістер». М. Йогансен, який пропагував детективні твори («Як писати оповідання»), з іронією ставився до захоплення П.

«Пірамíда» — львівське видавництво. Друкує серію книжок «Фест проза», в якій з'явилися твори сучасних письменників: Ю. Винничука («Мальва Ланда», романи «Діви ночі», «Місце для дракона», містифікація «Житіє гаремноє»), Ю. Андруховича («Рекреації»), О. Вільчинського («Суто літературне вбивство»), Анни Хоми («Провина»), І. Козловського («Теорія тероризму»), А. Кокотюхи («Мама, донька, бандюган»), Софії Майданської («Діти Ніоби») та ін.

Пірамíда Фрáйтага *(грец. pyramis, pyramidos)* — діаграматичне зображення руху фабули у розповіді від вихідного моменту, власне експозиції, через етапи висхідної дії та її ускладнення до клімаксу і від нього — через низку змін низхідної дії до катастрофи, моменту останньої зупинки. П. Ф. є дублюванням схеми класичної композиції.

Пíри́хій *(грец. pyrrichios, від pyrriche: військовий танок)* — в античному віршуванні — стопа з двох коротких складів: ⏑⏑. Вважається однією зі стоп (іпостас), якими можна замінювати основні, відповідно збільшуючи або зменшуючи загальну кількість наголосів у віршовому рядку. У силабо-тонічній системі П. називають заміну стопи ямба чи хорея стопою з двох ненаголошених складів, власне пропуск наголосу на сильному складі, що здійснюється у різних місцях вірша з різною частотою залежно від ритмічної властивості мови. В українському ямбі та хореї ритмічний акцент (константа) завжди припадає на останню й передостанню стопу, виникає, на відміну від дактилічних і гіпердактилічних стоп, на підставі чергування «частонаголошених» та «рідконаголошених» стоп, зумовлених хвилею вторинного ритму, яка посилюється наприкінці верса. Основна ритмічна хвиля, «перебігаючи» від константи, доповнюється другорядною ритмічною хвилею, що починається від цезури. Більшість силабо-тонічних віршів пірихована, в основі своїй ямбічна чи хореїчна. П. дає змогу узгодити силабо-тоніку з просодією української мови, як у ямбічній строфі М. Бажана, де перший, другий і третій верси мають П. у четвертій стопі:

> Мов карб старий — цей місяць-білозір,
> Мов сни старі — ці хмари білоплинні.
> І бачу я: в тривожному тремтінні
> Поганська ніч лягла на чорний бір [...].

Трапляються П. і в довільних нерівноскладових віршових розмірах, як-от у вірші «Без сну, III» Г. Чупринки, де пірихіїчними видаються перші склади перших двох рядків й останнього та треті склади третього і четвертого рядків:

> Я самотній
> І скорботний
> Знищу тугу навісну.
> Згасни ж, промінь прудкольотний, —
> Я засну!..

Пісéнна поéтика *(грец. poiētikē: майстерність творення)* — у фольклористиці — сукупність

компонентів (сюжет, композиція, стиль, особливості віршування), які по-різному виявляються в різних ліричних жанрах Так, думі чи історичній пісні притаманні розвинутий сюжет, часто окреслений головний персонаж, локальний прийом, астрофічна будова тощо Натомість лірична пісня характеризується відсутністю сюжету, має форму монологу чи діалогу, у ній наявні паралелізм, демінутиви, ступеневе звуження образів, особлива символіка, специфічна структура катренів та приспівів Деякі жанри, як-от коломийка, характеризуються автономною будовою

Пісе́нний вірш — призначений для співу народний вірш на тонічній основі, відмінній від літературної, тому що в ньому майже неможливо визначити розмір Кожен із версів має однакову кількість логічних наголосів, а його частина — один, інколи не відповідний граматичному, акцент, що називається колі́ном (ритмічний період) Їх у віршовому рядку може бути від одного до трьох, щоразу розмежованих цезурою Різні за обсягом ритмічні періоди, що вважаються синтаксичною одиницею, мають від трьох-чотирьох (з одним наголосом) до шести-семи (з двома наголосами) складів, відіграють ритмічну роль, аналогічну стопі Так, Ф Колесса («Ритміка українських народних пісень») відзначив, що П в із довжиною рядка дев'ять-чотирнадцять складів поширені у ліричній пісні, коломийці, шумці, колядці, думі Трапляються випадки вивільнення деяких слів від акцентування, що витворює ефект рівноскладовості Часто застосовуються несталі, кількісно унормовані ікти, здебільшого два-три у віршовому рядку В українському фольклорі поширений як римований, так і неримований П в із регулярним та оказіональним римуванням Його специфіку вивчала Галина Сидоренко («Віршування в українській літературі», 1962), проілюстрували Г Семенюк, А Гуляк, Олена Бондарева («Версифікація Теорія і практика віршування», 2003)

Пісе́нник — збірник популярних народних пісень та пісень літературного походження, іноді з нотами, виданий для любителів співу Першим українським П вважається «Сборник песней народных» (Перемишль, 1850)

Післяісто́рія — стисла інформація про долю головного персонажа, інших героїв, про наступні події після розв'язки конфлікту, покладеного в основу сюжету Застосовується переважно у новелах та оповіданнях, дає змогу повніше з'ясувати окреслені у творі перипетії П часто збігається з епілогом, як у повісті «На розпутті» Б Грінченка, де йдеться про ідилічне родинне життя Демида Гайденка та його дружини Ганни після трагічних подій, висвітлених у творі

Післясло́во, або **Післямо́ва** (*нім Nachwort, англ afterwords, франц postface, польс posłowie, рос послесловие*), — додаткова стаття наприкінці художнього твору, написана автором чи літературним критиком, в якій узагальнено висловлені у ньому думки, що супроводжуються відповідним коментарем, вказівками на використані джерела, на прототипів персонажів тощо У давньоукраїнській літературі автори П часто просили вибачення у надто вимогливого читача за певні недоліки у тексті «*Аз же груб і недостойний Божія благодаті і преісполнен всякого беззаконія і неправди, і віддалений від Бога, і поραбощен злим дияволом, чрева син, а не чоловіка* [ ] *Мене, грішного, благословіте і простіте, і не клянітe* [ ]» На відміну від епілога П не вважається продовженням фабули твору, як-от авторське П у романі «Декамерон» Дж Боккаччо або «Крейцерова соната» Л Толстого, де воно виконує самостійну роль Прикладом П може бути й історичний автокоментар І Білика до власного роману «Меч Арея» (1972) Див **Передмо́ва.**

Пісня (*нім Lied, англ song, франц chanson, польс pieśn*) — синкретичний або синтетичний музично-поетичний різновид мистецтва, призначений для співу словесно-музичний твір на три-п'ять куплетів, найпоширеніша форма народної та професійної вокальної музики, де поєднується текст і мелодія, є найдавнішим жанром лірики П має строфічну або астрофічну (думи) будову, іноді заспів та приспів (рефрен), виразну ритмізацію, просту синтаксичну будову, використовує різні мовні засоби, передає найтонші душевні переживання Виникла із вигуків заспівчан, корифеїв загального хору, набувши вигляду ліро-епічної, а згодом ліричної П, що еволюціонувала від колективного до індивідуального (сольного) виконання Виокремлюють одноголосі та багатоголосі П Вони формувались як на обрядовій, так і на позаобрядовій основі До найпоширеніших жанрових форм народних П, які передаються усно, належать обрядові (календарні, весільні, похоронні, зокрема голосіння) й позаобрядові (колискові, історичні, баладні, гайдамацькі, опришківські, коломийки, думи тощо) У П визначають ліричний, епічний, ліро-епічний, ліродраматичний різновиди Їм притаманне особливе віршування, використання переважно постійних тропів, стилістичних фігур, демінутивів, синтаксичних структур та ін Мелодія часто створюється разом із текстом, іноді П поєднувалися з музикою, грою, танцем, побутовими сценками На одну мелодію можуть виконуватися різні тексти, що притаманне обрядовим пісням, натомість один текст може мати кілька мелодій Народна П привертала увагу таких дослідників, як М Максимович, О Потебня, О Веселовський, М Драгоманов, І Франко, С Колесса, К Квітка, О Дей, Г Нудьга, О Правдюк, Наталя Шумада, В Бойко, В Качкан та ін Любов Копаниця («Українська лірична пісня еволюція поетичного мислення», 2001) розглядає П в аспекті етносвітосприйняття, у значенні цілісності народної культури, єдності всіх її компонентів при перетворенні хаосу в духовний космос На основі фольклорного досвіду виникли П літературного походження, що пройшли етапи наслідування, стилізації, переспіву, стали самостійним жанровим різновидом «Карміна» Горація, «Пісня Гаявати» Г В Лонгфелло, «Пісня радості» В Вітмена, «Пісня» Р Брука та ін Давньогрецькі поети створили кілька різновидів П — культовий, похвальний, застільний, любовний Згодом деякі з них (елегія, ода), відмежувавшись від музики, стали самостійними жанрами лірики Тісно пов'язана з музикою також середньовічна П (канцона, альба, рондо, серенада, балада), творцями якої були трубадури, трувери, мінезингери Цим поняттям називали й епічні твори про історичних чи легендарних осіб, як-от «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда», «Пісня про Нібелунгів» тощо За доби класицизму вона переживає кризу, її популярність відновлюється в епоху бароко, сентименталізму, а в період романтизму жанр сягає розквіту Часто поети (Й-В Гете, Р Бернс, П Ж Беранже, А Міцкевич, В Жуковський, А Дель-

віг, Є. Гребінка, В. Боровиковський, А. Метлинський, Т. Шевченко, І. Франко, П. Тичина, А. Малишко, І. Драч та ін.) вдавалися до модифікації народної П. Водночас літературний твір міг стати народним: рукописні співаники кінця XVII—XVIII ст. («Смутна на серцю хвиля наступає...», «Дівчинойко, моя голубойко...», «Что убо сугубо серце во мні іграше...» тощо), «Віють вітри, віють буйні...» І. Котляревського, «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...» М. Петренка, «Така її доля, о Боже мій милий...» Т. Шевченка, «Скажи мені правду...» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Повій, вітре, на Вкраїну...» С. Руданського, «Стоїть гора високая...» Л. Глібова, «Чуєш, брате мій...» Б. Лепкого, «Чари ночі» О. Олеся, «Пісня про рушник» А. Малишка, «Лебеді материнства» В. Симоненка, «Марічка» М. Ткача тощо. Окремим різновидом є стрілецькі та повстанські П. Нині набувають поширення бардівські П. (В. Жданкин, Е. Драч, Ольга Богомолець тощо). Жанр може мати вигляд самостійного вокально-музичного твору, наприклад «Сумна пісенька», «Пісенька без слів» П. Чайковського, «Пісня» Л. Ревуцького, «Пісня» Я. Степового, «Пісня кохання» Б. Зуєвського, «Пісня про невідкриті острови» І. Шамо та ін. Іноді цей термін використовується у значенні розділу епічної поеми: «Іліада», «Одіссея» Гомера, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, «Руслан і Людмила» О. Пушкіна тощо. Так, «Лис Микита» І. Франка складається з дванадцяти П.

«Пісня над піснями» — зібрання пісенної лірики давніх євреїв, написаної в різний час протягом І тис. до н. е.; приписуване Соломону. «П. н. п.» утворює сімнадцяту книгу Біблії, канонічно розподіляється на вісім розділів, містить 117 рядків. Твір є гімном пристрасній духотворчій любові, «сильній, як смерть», здатній подолати будь-які перешкоди. Головним героям Суламіф (Суламіт) та закоханому в неї юнаку перешкоджають родина, варта, дівчата Єрусалима, очевидно, суперниці закоханої. Твір насичений яскравими тропами, гіперболами, еротичними евфемізмами, розмаїтими стилістичними фігурами, написаний різноскладовим віршем, в якому помітні тенденції до ритмічної організованості, трапляються оказіональні рими:

По ночах на ложі своїм
я шукала того, кого покохала
 душа моя...
Шукала його — та його
 не знайшла...
Хай устану й нехай пройдуся
 по місті,
хай на вулицях та на майданах
 того пошукаю,
кого покохала душа моя.
Шукала його, та його
 не знайшла...

Свій переспів цієї пісні (3:1,2) пропонує Тетяна Яковенко («Пісня над піснями», 2004):

Які глухі ці мури і ворожі...
Яка ця ніч порожня і німа...
Тебе шукаю на своєму ложі...
Тебе шукаю...
 А тебе нема...
Нема тебе...
 І світ такий імлистий,
Він потемнів від туги і жалю.
Я вийшла в ніч,
 в холодне чорне місто,
Тебе знайти.
 Тебе, кого люблю...

Деякі вчені вважають джерелом пам'ятки драматизоване дійство з пісноспівами на честь бога Таммуза та богині Астарти, або Іштар. Цикл пісень інтимноліричного, шлюбного характеру виконували парубок і дівчина, іноді хор, що засвідчують фрагментарні тексти (25—28) давньоєврейського фольклору, лексико-граматичні особливості яких дають підстави припустити, що вони створювалися у II ст. до н. е., набули канонічного вигляду у II ст. н. е. Ця пам'ятка позначилася на розвитку ізраїльської (Ієгуда Галеві, Ібн Гебіроль, Ісраель Наджара, Х. Н. Бялик та ін.) та європейської лірики, на творчості поетів dolce stil nuovo, романтиків, символістів та ін., на релігійних гімнах пуритан, на спірічуелсі афроамериканців, на пісноспівах баптистів тощо. Вона спонукала Шолом-Алейхема написати мовою ідиш повість «Пісня над піснями». Пам'ятка вплинула на лірику Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Є. Маланюка та ін., зразки її переспівів подали Б. Кравців, А. Бортняк та ін.

«Пісня про Гільдебра́нта» — героїчний німецький епос, фрагмент пісні, в основу сюжету якої покладено змагання між батьком Гільдебрантом, подвижником Дітріха Бернського, та сином Гадубрантом, який не вірить у те, що його батько живий, викликає старого вояка на бій, у якому сам і гине. Твір записаний у Фульдському монастирі (Х ст.). У пізніших записах (XIII ст.) поєдинок між ними завершується примиренням. Подібні фабули наявні в епосах багатьох народів, наприклад смертельний агон між Сухрабом та Рустамом у поемі «Шахнаме» Фірдоусі. Пісня складена давньонімецьким алітераційним віршем, її особливістю є змішування верхньонімецького та нижньонімецького діалектів.

«Пісня про моґо́ Сі́да» — іспанський героїчний епос, створений прибл. у 1140 анонімним співцем-хугларом, збережений у неповному рукописі 1307 (відсутній початок). Героєм поеми був реальний прототип рицар Родріго Діас де Вівар (1040—99), якого називали Кампеадором, тобто бійцем, та Сідом (*араб.: пан*). Він був героєм й інших творів, зокрема ранішої поеми «Облога Самори», де йшлося про двобій Сіда із наваррським рицарем, загибель короля Ранчо під мурами Самори, вимогу Сіда та ін. можновладців, щоб король Альфонс VI склав присягу. Різні версії про долю цього рицаря викладені у жестах «Сім інфантів із Лари», «Дон Родріго», у романсі «Сід і Папа Римський». В основу «П. п. м. С.» покладено реальні події, коли кастильський король Альфонсо VI вигнав у 1081 із своєї країни Родріго Діаса де Вівара, який згодом, розбивши військо Юсуфа (1092) і підкоривши Валенсію (1094), знову здобуває милість сюзерена. Поема в дусі середньовіччя відтворює історичні події, ідеалізуючи головного героя за еталонами рицарського роману та за народним уявленням. Сід поставав відданим васалом свого короля, борцем за звільнення рідної землі від маврів. Насправді героїчні вчинки персонажа, заглибленого у приватні конфлікти, перебільшені. Перший його подвиг стосувався грошей, які він намагався позичити у багатих євреїв під фальшивий заклад. Карріонські інфанти мали намір одружитися з дочка-

ми Ельвірою та Соль заможного Сіда, який проти волі, як вірний васал короля, згодився на весілля Водночас у поемі помітна містифікація героя, який протиставлявся барселонському графу Беренг'єру та Каррюнським інфантам Поемі притаманний монументальний стиль, вона характеризується жвавою мовою, іронією, зображальною пластичністю, написана нерівноскладовим тонічним віршем (від дванадцяти до шістнадцяти складів) з окситонними та парокситонними асонансами, що сприймаються як рівноцінні І Качуровський («Генерика і архітектоніка», 2005) вважає цей твір формальним наслідуванням «Пісні про Роланда», вказуючи на групи версів з однаковим асонансом, об'єднані в однотипні тиради, на довгий віршовий рядок, поділений цезурою, аналогічні сни Карла та Сіда

Заледве споночіло, приліг спочити Сід,
Солодко заснулось, і сон побачив він
Зайшов йому в видінні архангел Гавриїл
«Сіде-Компеадоре, вирушайте мерщій —
Ніхто ще так щасливо дотепер не виїздив,
Допоки ви живі, все добре буде йти»
(переклад І Качуровського)

Водночас на відміну від «Пісні про Роланда» кількість версів у тирадах коливається від трьох до ста Пам'ятка була знайдена у 1779, проте її мотиви, що передавалися в різних версіях, позначилися на драмі «Юнацькі подвиги Сіда» Г де Кастро, «Сід» П Корнеля

«Пісня про Мула́нь» — китайська народна балада, що вважається зразком північних юефу, записана приблизно у 60-ті VI ст Вперше в історії китайської літератури у ній змальований героїчний тип жінки, яка замість старого батька разом із чоловіками боронила від ворогів рідний край

«Пісня про Нібелу́нгів» — найдавніша пам'ятка німецького героїчного епосу, що складається з двох частин Написана прибл у 1200—10 в Австрії чи в Пассау У перших десяти піснях оповідається про подвиги Зігфріда, його одруження з Крімгільдою (сестрою бургундського короля Гунтера), сватання Гунтера до войовниці Брунгільди, яка пізніше одружується з Атлі (Аттілою), підступне вбивство Зігфріда Друга частина присвячена помсті Крімгільди і знищенню бургундського королівства За історичну основу поеми взяті події доби великого переселення народів, зокрема тріумфальний похід Аттіли (Етцеля) у Європу, зруйнування гунами Бургундії (348), однак зображуваний побут анонімним автором перенесений у Німеччину XII ст Пам'ятка синтезувала попередні епічні цикли про Зігфріда, Дітріха Бернського, загибель бургунського королівства тощо І Качуровський («Генерика і архітектоніка», 2005) зіставляє фабули «П п Н» та скандинавської «Волсунги-саги», німецької поеми «Курдун», аби з'ясувати історичні дані та їх схожі й відмінні інтерпретації, домисли у двох пам'ятках Водночас він порівнює «П п Н» з іншою німецькою поемою «Курдун» та києворуським «Словом о полку Ігоревім» «П п Н» властива упорядкована тонічна система віршування, текст має 2379 гетерометричних строф (9516 віршових рядків), кожна з яких утворена чотирма версами з парним римуванням *aabb* Така версифікаційна специфіка зумовила її назву — «нібелунгова строфа» (її вже використовував мінезингер Кюренбергер у середині XII ст), популярна в середньовічних німецьких поетів Хоча поема неодноразово перероблялася, збереглося десять повних її списків та двадцять два неповних, які мають три давні редакції найкоротший Мюнхенський рукопис (1270), ймовірно, найближчий до джерела Сант-галенський рукопис (прибл 1250) та найпоширеніший С-рукопис із Донауешингера У XVI ст набула популярності народна книга про Рогового Зігфріда З часу віднайдення швейцарським поетом і критиком Й -Я Бодмером («Kriemhildens Rache», 1757) пам'ятка привернула увагу науковців та письменників (драматична трилогія «Герой півночі» Ф Фуке де ла Мотта, трагедії «Роговий Зігфрід», «Смерть Зігфріда», «Помста Крімгільди» Ф Геббеля, «Сага про Зігфріда», «Повернення Гільдебранта» В Йордана), композиторів (тетралогія «Кільце Нібелунга» Р Вагнера), перевидавалася середньоверхньонімецькою мовою з історичними коментарями (К Лахман, К Барч та ін), у 1827 Л Зімрок переклав її на сучасну німецьку мову Переклади пам'ятки українською мовою здійснювали І Франко, О Бургард, І Костецький, М Славінський, М Лукаш

«Пісня про Ро́ланда» — героїчний епос раннього середньовіччя, що належить до циклу «Королівської жести», охоплює каролінзьку та рицарську епохи напередодні хрестових походів, має аристократичний характер, як «Беовульф», «Пісня про Нібелунгів» чи «Слово о полку Ігоревім» Створений, очевидно, на півночі Франції, вперше надрукований у 1837 (Париж) Згаданий наприкінці твору Турольд (XI ст) міг бути його гіпотетичним автором Пам'ятка збереглася у кількох редакціях, найдавнішою серед яких вважається Оксфордська (прибл 1170), що містить 4000 силабічних віршових рядків, поділених на 290 тирад, пов'язаних спільним асонансом Її основою є зафіксований літописцем Ейнгардом (830) іспанський похід військ Карла Великого на чолі з Роландом, загибель французького ад'єргарду від басків у Ронсевальській ущелині (778) Пізніше жонглери дещо переінакшили ці трагічні події, що розвивалися за доби Каролінгів, замінивши басків-християн маврами (поразка франків у війні з арабами 827), однак виявили необізнаність із мусульманською ономастикою і топонімікою, надали пісні релігійної семантики, ввели образ підступного зрадника Гвенелона Карл набув рис ідеального персонажа рицарського роману, Роланд перетворився на його вірного васала у поході франків проти царка Сарагоси Пісня привертає увагу монументальним стилем, паралелізмом у змалюванні героїв, постійними епітетами, повторами, антропоморфічною образністю, пріоритетне значення надається гіперболам, зокрема у зображенні віку Карла Великого, стрибка його коня, зовнішнього вигляду одного з дванадцяти арабських вояків із києворуським іменем Чорнобль *«Це був Чорнобль із Чорної Долини, / Аж до землі його сягає грива, / Такий тягар на жарт піднести в силі, / Що чвірка мулів ані зрушить з місця»* (переклад І Качуровського) Написана різними тирадами, поєднаними асонансами із десятискладників, вона декламувалася виконавцями під музичний акомпанемент на віолі чи будь-якому іншому інструменті І Качуровський («Генерика і архітектоніка», 2005) знаходить чимало перегуків у «П п Р» та «Слові о полку Ігоревім» не лише на рівні героїчного та патріотичного пафосу, а й на рівні поетики, зокрема у використанні плеоназмів, коло-

ристики чи символіки Обидва твори завершуються перемогою справедливості у християнському розумінні Італійські поети доби Відродження створили власні поеми на мотив пам'ятки «Великий Морганте» (1480) Л Пульчі, «Закоханий Роланд» (1495) М Боярдо, «Шалений Роланд» (1516) Л Аріосто Французькому композитору О Мерме належить лібрето і музика поставленої в 1864 опери «Роланд у Ронсевальській ущелині» «П п Р» цікавила українських перекладачів, зокрема М Терещенка

[ ] Помчав Роланд через бескет гірський,
Під ним його нестримний кінь баский
Йому так личить панцир бойовий!
В руках у нього сяє спис міцний,
Що вгору знявсь над обрій голубий
Він причепив до нього стяг ясний,
І майорить там кетяг золотий
Такий звитяжний красень молодий! [ ]

Піфагорі́йський вірш (*лат carmen pythagoricum*) — вірш у вигляді грецької літери Y (іпсилон), що читається знизу догори Поширений у бароковій курйозній поезії Митрофан Довгалевський («Сад поетичний») виокремлював у ньому дві частини «одна частина закінчує гекзаметр, друга — пентаметр» Приклад П в з поетичної спадщини Івана Величковського

никогда впадаєт
Православная віра
на весь світ сіяєт

Піфагорі́йці — послідовники давньогрецького філософа Піфагора (VI ст до н е), які зробили значний внесок у математику, астрономію, особливо теорію музики, вважаючи, що в основі світобудови міститься сакралізоване число Була створена і розвинута теорія про музичну гармонію сфер, яку обстоювали Філолай, Еврит, Алкмеон та ін, поглибили неоплатоніки Їх погляди позначилися на кларнетизмі П Тичини

Піцика́то (*італ pizzicato, від pizzicare щипати*) — у балеті сольна жіноча партія, виконується у філігранному ритмі Термін також стосується способу гри на музичному інструменті, коли звук виникає внаслідок щипання струн пальцями, або невеликої інструментальної п'єси, виконаної цим способом

Плагіа́т (*лат plagiatus викрадений*) — зумисне привласнення авторства чужого твору літератури, малярства, музики, науки або його частини без зазначення джерела Особа, що постраждала від П, має право на цивільно-правовий захист авторства, зокрема на відшкодування збитків, публікацію у пресі про допущене порушення Поняття «П» було відоме за античної доби Так, Тіберій Донат, біограф Вергілія, згадує, що під двовіршем поета на честь Августа, написаним на брамі палацу, залишив своє прізвище посередній віршувальник Батіл, отримавши винагороду від імператора Вергілій додав фразу «*Ці вірші написані мною, а слава дісталася іншому*» і долучив до неї півверс «*Отже, ви не для себе*» Невдовзі він перетворив його у чотиривірш «*Отже, ви не для себе звиваєте гнізда, птахи, / Отже, ви не для себе приносите вовну, вівці, / Отже, ви не для себе збираєте мед, бджоли, / Отже, ви не для себе тягнете плуга, воли*» П часто збігається із запозиченням Наприклад, у творах Плавта і Теренція віднаходять сюжети комедій Менандра, у Сенеки — трагедій Евріпіда У своїй драматургії В Шекспір не використав жодного власного сюжету Б Брехт («Тригрошова опера») переробив для своїх зонгів вірші Ф Війона у перекладі К-Л Аммера Світовій літературі відомо багато випадків використання традиційних фабул та вічних образів, зокрема у байці Поняття «П» стало актуальним у XVIII—XIX ст, коли остаточно набуло юридичного оформлення авторське право Посилаючись на нього, слід усвідомлювати смислове та функціональне наповнення різних інтертекстуальних практик наслідування, стилізації, переробки, адаптації, переспіву, пародії, пастишу, ремінісценції, алюзії тощо Як зазначив Г Гейне («Про французьку сцену»), «у мистецтві не існує восьмої заповіді, поет має черпати скрізь, де він знаходить матеріал для своїх творів» У доробку кожного письменника можна знайти інтертекстуальні сліди творів інших авторів, що, зокрема, продемонстрував шеститомним дослідженням «Плагіати Лессінга» (1891) німецький літературознавець П Альбрехт У П були звинувачені Дж Г Байрон, Ш Бодлер, Й Л Караджале, М Старицький, О Толстой та ін Й-П Еккерман («Розмови з Гете в останні роки його життя» (1837—48)) наводить міркування поета, який, посилаючись на творчість Рафаеля Санті, живлену спадщиною античного мистецтва, зазначав «Коли бачиш великого майстра, виявляєш, що він використовував кращі набутки своїх попередників і що власне це зробило його великим» У постмодернізмі, де панує практика цитатної літератури та інтертексту, П є поширеним явищем

Плака́т (*нім Plakat, від франц placard оголошення, афіша*) — різновид мальованої агітки чи реклами, метою якої є політична агітація, пропаганда або нав'язування товарів споживачам П характеризує невибагливий текст, іноді імітація віршової форми Може використовуватися задля інструктажу

План (*лат planum рівне місце, площина*) — система взаємопов'язаних, об'єднаних загальною метою написання художнього твору послідовностей творчої лабораторії, яку використовує частина письменників, передусім прозаїків-реалістів, іноді драматургів П часто вважається відповідником фреймів, схем, сценаріїв, хоч наратологи вирізняють у них семантичні нюанси так, послідовно впорядкований фрейм можна сприймати за схему, цілеспрямовану схему — за П, а стандартний П — за сценарій У малярстві йдеться про масштаб положення у просторі чи ступінь віддаленості предмета зображення, у сценічному мистецтві П називають частину кону, розташовану паралельно до рампи, у кінематографії — фокусування поведінки персонажа за екстремальних ситуацій, у хвилини переживання чи інтелектуальних роздумів, показ його обличчя, очей тощо крупним П

План імане́нтності (*англ plane of immanence*) — дофілософський образ думки, що може втілитися у філософський концепт, постає у вигляді однієї субстанції — природи Бога, яка існує паралельно у формах розуму і тіла Поняття Б Спінози («Етика») Пантеїстична модель мислителя зазнала критичної рецепції Ж Дельоза («Спіноза практична філософія»), який тлумачив Природу як нову субстанцію з різноатрибутованим планом, відмінним від теологічного Міркування І Канта («Трансцендентна естетика») про існування одного необмеженого простору та часу, через які здійснюється універсальна форма різ-

них самтожних проявів, були переглянуті Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі. На їхню думку, П. і., постаючи однією миттю, образом думки, плинним обрієм, неподільним середовищем, не протиставляється попередній або наявній трансцендентності, а сприймається як похідна від нього величина. Він лише передбачає концепт, не стаючи ним, тлумачиться у термінах інтенсивностей, симулякрів, поверхонь, тіл, машин.

Планг *(прованс. planh)* — різновид сирвенти у провансальській поезії, виповнений гіперболами та ін. тропами, написаний поетом над покійником, часто його покровителем.

Пла́стика *(грец. plastikē: скульптура)* — загальна гармонія, естетична виразність, зіграність, плавність рухів тіла, поз у сценічному мистецтві. У скульптурі П. називають мистецтво ліплення. У літературі акцентують на тому, що словесні картини, на відміну від малярських, позбавлені речових, предметних ознак, безпосередньої наочності, що за допомогою П. осягається цілісність світу через абстраговані від життєвої конкретики слова, хоч у їх основу закладені чуттєві компоненти. Тому в поезії, за спостереженням Г.-Е. Лессінга, різні множинні образи здатні «розташовуватися обіч один одного», не завдаючи шкоди ні собі, ні іншим, що не може відбутися з реальними речами. Однак позбавлена предметності звукова мова апелює до зорових вражень, викликаючи ефект «словесної» П., а література як проміжна ланка між музикою та малярством вбирає як музичні, так і мальовничі, тобто пластичні, елементи. З такими поглядами погоджувалися не всі письменники. Зокрема, символісти надавали переваги чистому звуковому образу, натомість представники зорової поезії прагнули поєднати візуальні (прихильники арістотелівського мімезису) та віршові (прихильники платонівського мімезису) елементи.

Пласти́чність *(грец. plastikos: скульптурний)* — гнучкість, гармонійна узгодженість, граціозність рухів і поз актора, театральна виразність; уміння скульптора досягти довершеності ліплення. Термін вживається також у переносному значенні у письменстві, вказуючи на здатність автора подати словами візуально переконливе, гармонійно увиразнене зображення певного персонажа або виявити мальовничі особливості тропа, змалювати рельєфний краєвид, інтер'єр тощо.

Плато́ *(франц. plateau, від plat: плоский)* — семантично важливий фрагмент поліморфної ризоми, що може фіксуватися при миттєвому його аналізі у потоці аналогічних фрагментів. П. постійно вислизає з поля зору дослідника (лінія вислизання), нагадуючи моментальний стоп-кадр, подає асинхронний зріз нелінійних структур, важливий тут-і-зараз. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі порівняли ризому з колонією мурашок, які покидають одне П. задля заснування іншого, постійно «перехрещуючи» їх смислові елементи, зумовлюючи нові квазіутворення та конфігурацію. Така ситуація характерна для будь-яких номадичних середовищ. Проте поняття не набуло особливого поширення у практиці постмодернізму. Інколи використовуються його семантичні аналоги: «складка», «тіло», «тіло без органів», «порожній знак», «деконструкція», «текст-насолода», «еон», «хаос», «хаосмос», «ігри істини» тощо. Така кількість відповідників зумовлена загальною настановою постмодернізму на висвітлення нелінійних процесів, де «світ втратив свій стрижень» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), де панує метафора лабіринту.

Плач *(нім. Klagelied, англ., польс. lament, франц. chant plaintif)* — давні обрядові жалобні пісні, присвячені трагічній події, переважно прощанню з покійником. Вони характеризуються глибокою архаїкою, первісно пов'язані з богом, що помирає. Специфіку жанру визначає емоційне напруження, у творах використані питально-окличні конструкції, синонімічні повтори, нанизування синтаксичних структур, експресивні вирази, гіперболи, епітети тощо, прохання, докори, заклинання, нарікання, вдячність. Найчастіше П. були імпровізовані монологи або ліричне звертання з відкритою структурою, що завершувалося катарсисом. Мелодія використовується зрідка, текст виконується речитативом. У фольклорі відомі похоронні, невольницькі П. Іноді тональність П. вважалася характерною для дум, історичних, рекрутських пісень. Поширені аналогічні жанри у фольклорі інших народів (казахські жоктау). У літературі вживали відповідники П.: ляменти, треноси, поширені за доби бароко. Відомі П. у різних літературах: «Плач Кухуліна над тілом Фер Діада» (V ст.) ірландського поета Амергіна, «Оплакую поразку при Ченьтао» (VIII ст.) китайського поета Ду Фу, «Плач природи» (XII ст.) французького поета А. Лілльського, «Плач над померлими» (XV ст.) вірменського поета М. Нагаша, анонімний «Плач про падіння Царгорода» (XV ст.), анонімний «Плач про Псковське падіння» (XVII ст.), цикл «Трени» (XVI ст.) Я. Кохановського, цикл «Надгробні плачі на смерть Яна Кохановського» новолатинського поета Севастяна Кльоновича, «Плач під час великого голоду» (XVII ст.) А. Гріфіуса, «Плач київських ченців» (XVIII ст.) Інока Якова, «Плач за Ігнасіо Санчесом Мехіасом» Ф. Гарсіа Лорки, «Плач на смерть Антонія Ріса Пастора» Патриції Килини, «Плач Єремії» Г. Чубая та ін. Іноді П. вживаються як фрагмент у контексті твору: П. над тілом Гектора у поемі «Іліада» Гомера, монологи Єремії у Св. Письмі, Ярославни у «Слові о полку Ігоревім», де згадуються також Карна і Жля — збірні божества горя і туги. Див.: **Голосі́ння.**

Плене́р *(франц. plein aire: вільне повітря)* — малювання на відкритому просторі, яке відтворює кольорове багатство довкілля, потоки та гру сонячного освітлення. Художники завжди використовували цей прийом, що став визначальним для імпресіоністів, сформував у його річищі стильовий струмінь, який назвали пленеризмом. Цей досвід використовували і письменники, наприклад М. Коцюбинський у новелах «На камені», «Intermezzo» тощо.

Плениери́зм — див.: **Плене́р.**

Плеона́зм *(грец. pleonasmos: надмірність)* — стилістична фігура, яка полягає у повторюванні, нагнітанні однорідних слів, переважно синонімів, зумовленому вимогами художньої композиції, потребами досягнення емоційного ефекту: *молодий парубок, стара баба, повернутися назад, особисто я, побачити власними очима* тощо. Втрата чуття міри при перенасиченні мовного періоду може перерости у тавтологію (*тьма тьменна, море-океан, живий-здоровий*) та марнослів'я. Як один із проявів ретардації П. зазвичай уживається у фольклорі, наприклад у «Думі про козака Голоту» («*Поле килиїмське хва-*

лить-вихваляє») чи в народній пісні «Гомін, гомін»

Гомін, гомін,
Гомін по діброві,
Туман поле покриває
Туман поле, поле покриває,
Мати сина проганяє
«Іди, сину, іди, сину,
Пріч од мене —
Нехай тебе орда візьме,
Нехай тебе орда візьме»
«Мене, мати, мене, мати,
Орда знає —
В чистім полі об'їжджає,
В чистім полі об'їжджає»

У літературі, передусім у поезії, П зумовлений ритмо-інтонаційними, градаційними, семантичними та ін чинниками

Я — жайвір по натурі Не для мене
Перо совине, хитромудро вчене
Ще цілий вік писать мені готове
Перо ясне, ранкове, жайворове (І Драч)

О Горбач вживає поняття «плеонасмосъ» Термін використовують також щодо надміру вираження граматичних значень *увійти у хату* У логіці йдеться про помилку у визначенні поняття, коли вказується притаманна всім предметам, але неістотна ознака

«Плеяда» *(франц Pleiade)* — французька поетична школа доби Відродження, утворена в 1549 (до 1556 називалася «Бригадою») Названа за однойменним віршем П де Ронсара за аналогією з німфами, дочками Атласа та Плейони, на честь семи грецьких поетів-трагіків (Гомер із Бізанція, Лікофрон, Сосітей, Александр Етольчик та ін), канонізованих александрійськими філологами у III ст до н е До «П» належали вчений-гуманіст, латиномовний поет Ж Дора (1508—88) та його учні П де Ронсар, Ж Дю Белле, Ж А де Баїф, а також Е Жодель, Р Белло та П де Тійар Близькі їм були Ж Пелетьє дю Ман, Г Дезотель, Ж Д Лаперуз Представники «П» поділяли написаний Ж Дю Белле маніфест «Захист та уславлення французької мови» (1549), в якому засуджувалося надмірне захоплення давньогрецькою мовою та латиною, дотримувалися настанов петраркізму, здійснили реформу в поезії, освоїли нові для французької лірики жанри (ода, сонет, елегія, еклога тощо), використовували анакреонтичні, галантно-буколічні, еротичні, громадянські та ін мотиви, обстоювали принципи мімезису, не букви, а духу джерела Вони також запроваджували епос («Франсіада» П де Ронсара), трагедію («Полонена Клеопатра» Е Жоделя), комедію («Євгеній» Е Жоделя), наголошували на потребі освоєння епічної поеми за фабулами національної історії і нової вченої драми Окремі погляди представників «П» еволюціонували з положень новолатинської Ліонської школи, «Поетичного мистецтва» (1548) Т Себілле У доробку її пізнього періоду, зокрема під час релігійних воєн, з'являються ознаки класицизму, хоча Ф Малерб, Н Буало не сприйняли багатьох ідей цієї поетичної школи та бароко, тяжіння до «аристократизму духу» Досвід «П» вплинув на творчість Ф Сідні, Е Спенсера, М Опіца, Г Векхерліна, Й ван ден Вондела, Г К'ярбери, Я Кохановського та ін За аналогією до неї група молодих українських поетів (Леся Українка, Михайло Обачний, В. Самійленко, Людмила Старицька-Черняхівська, М Словінський, Грицько Григоренко, Одарка Романова, Є Тимченко, В Боровик та ін) за сприяння Олени Пчілки, М Лисенка, М Старицького створили (Київ, 1889—94) однойменне літературне угруповання, акцентуючи на спадкоємності традицій високого мистецтва, віднаходячи елітарні шляхи розвитку української літератури Свої орієнтації на західноєвропейську культуру та літературу представники цієї «П» поєднували з національними цінностями, критично переглянувши традиції громадівців Як наголошувала Леся Українка, «Ми відкинули назву "українофілів", а звемось просто українці» Термін вживається також на означення групи відомих митців з близькими естетичними смаками, стильовими уподобаннями, специфікою світосприйняття, усвідомленням своєї ролі у художній дійсності та суспільстві

Плі́нний озна́чник — звільнення означника від залежності від означуваного, притаманної теорії Ф де Соссюра, що відкривало простір для вільної гри означників Термін Ж Лакана («Інстанція літери у несвідомому, або Доля розуму після Фройда», 1957) Поширений серед американських деконструктивістів Цю ідею підтримали і розвинули Юлія Крістева та Ж Дерріда

«Плі́дне товари́ство» *(нім Fruchtbringende Gesellschaft)* — рух у німецькій лінгвістиці, заснований у 1617 і спрямований на захист німецької мови від будь-якої чужомовної експансії «П т» охоплювало до п'ятисот представників творчої та наукової інтелігенції, серед яких були письменники М Опіц, Ф Логау, А Гріфіус, Й -М Мошерон Вони не лише поділяли ідеї граматика Ю -Г Шоттеля, який намагався нормалізувати німецьку мову на основі верхньонімецького діалекту, а й сприяли запровадженню його концепції Ю -Г Шоттель був автором «Німецького віршового мистецтва» (1645), присвяченого специфіці барокової поезії Девізом товариства стало гасло «Все на користь» Аналогічні лінгвістичні утворення з'явилися в різних містах, зокрема з 1643 почало функціонувати «Німецьколюбне товариство», засноване поетом Ф фон Цісеном у Гамбурзі за зразком голландських редерейкерів Вони обстоювали виправданий на той час мовний пуризм, протистояли «Благородній академії вірних дам», або ж «Ордену пальмової гілки», «Товариству справжніх коханок», які наполягали на вживанні французької лексики у німецькій мові, пропагували твори французьких письменників на зразок О д'Юфре, нехтуючи вітчизняними

Плоть — парадигма Іншого на теренах постмодернізму, наслідок інтелектуального, дзеркального перевертання поняття «тіло», тобто, за М Мерло-Понті, моє тіло, яке Я помічаю при зіткненні з тілом Іншого Своєрідна ідея обміну тілами розвивалася на підставі того, що П не сприймалася як «матерія, дух чи субстанція», вважалася елементом буття, як і стихія води, землі, вогню, повітря Реальна топологія світу зумовлюється наявністю в ній того чи того визначального у даний момент елемента, що може бути жорсткою, твердою, слизькою П Першоплоть містить «чисті» події за умов абсолютної неподільності, ландшафтні складки трансформуються у плоть-в-собі, яка водночас характеризує перехід в Іншого, як у «Повісті про добру людину» Емми Андієвської, де зображено обмін тілами

Плóце *(грец plokē· сплетіння)* — стилістична фігура, що полягає у подвійному повторюванні однієї назви або в протилежному, або в прямому значенні Термін Феофана Прокоповича О Горбач застосовує поняття «плока»

«Плуг» — спілка селянських письменників, очолювана С Пилипенком (Харків, 1922—32, з початку 1931 — Спілка пролетарсько-колгоспних письменників), що мала свої філії у Києві, Полтаві, Лубнах, Прилуках, Сумах, Вінниці, Кам'янці-Подільському та ін містах України До її складу входили А Панів, І Сенченко, Г Коляда, Й Шевченко, Д Бедзик, А Головко, С Божко, О Ведмицький, В Гжицький, Наталя Забіла, І Кириленко, В Минко, П Панч, П Усенко, Г Епік, Д Загул, В Штангей та ін Їх називали «плужани» Вони у своїй «ідеологічній та художній платформі» декларували бажання творити нову культуру, зображувати життя села у дусі настанов компартії Однією з провідних ідей об'єднання була «змичка села і міста» Спілка не обмежувала митців у використанні художніх засобів, хоч надавала переваги традиційному реалізму Надто занижені критерії художності, нехтування критерієм таланту, надмірне захоплення популістськими гаслами призвели до розвитку «червоної просвіти» і масовизму, адже, на переконання С Пилипенка, не існувало жодної відмінності між письменником та робсількором Тому організація, налічуючи спочатку 63 «плужанина», швидко збільшувалася, проте змушена була скорочуватися під тиском критики, що пролунала під час Літературної дискусії 1925—28 Панівний у «П» низький рівень художньої творчості спонукав багатьох письменників переходити до інших літературних організацій Спілка мала свої видавництва, власний однойменний двотижневик, альманах, місячник «Плужанин» У період «заклику ударників у літературу», на початку 30-х XX ст , було створено дочірнє об'єднання «Трактор»

«Плуг» — селянський двотижневик Головполітосвіти УРСР, єдиний номер якого вийшов 15 квітня 1922 (Харків) за редакцією С Пилипенка Часопис був покликаний «зміцнювати союз робітників і селян» Серед заполітизованого матеріалу у ньому з'явилися вірші В Сосюри, А Панівa, І Драгунчі (справжнє прізвище Й Шевченка), І Сенченка, байки С Сліпого (псевдонім С Пилипенка), прозові твори М Майського, О Копиленка, критичні нотатки В Коряка Відновився в 1925 під назвою «Плужанин»

«Плуг» — літературний альманах однойменної спілки селянських письменників (Харків, 1924, 1926, 1927) за редакцією С Пилипенка На його сторінках друкувалися художні твори В Стефаника («Сини»), О Копиленка («Іменем українського народу»), П Панча («Мишачі нори»), М Дукина («Пасинки степу»), Остапа Вишні (усмішки «Плуг»), І Сенченка («Земля»), О Демчика («Верболози») та ін , а також вірші О Донченка, А Панівa, Наталі Забіли, О Бена (псевдонім О Бендюженка), Й Шевченка, В Мисика, О Ведмицького Г Плискунівського, А Шмигельського, М Кожушного, В Алешка У кожному випуску публікувалися літературно-критичні матеріали, бібліографія

«Плужáни» — див **«Плуг».**

«Плужáнин» — місячник художньої літератури і критики (Харків, 1925—32) за редакцією С Пилипенка, І Сенченка, А Головка, А Панівa На його сторінках друкувалися переважно «плужани» А Головко, І Сенченко, С Божко, О Копиленко, А Лісовий та ін Під час Літературної дискусії 1925—28 С Пилипенко виступав у ньому як основний опонент М Хвильового, бороначи вульгарно-соціологічні «партійні» позиції у літературі та мистецтві Практика видання засвідчила егалітарне розуміння суті мистецтва, низький рівень культури художнього мислення, який М Хвильовий називав примітивною «червоною просвітою», що профанувала достеменне письменство У 1933 (Ч 1, 2) журнал виходив під назвою «Колгоспна Україна», був виданням оргкомітету Спілки радянських письменників України

Плюралíзм *(лат pluralis множинний)* — світоглядна настанова, антитетична монізму, згідно з якою існує багато рівнозначних явищ, ціннісних орієнтацій, художніх систем тощо Породжена дуалістичним уявленням, вона поступово долала бінарні опозиції на підставі сформульованих Л Вітгенштайном положень про взаємонезалежні атомарні факти, обстоюваного В Джеймсом багатства подій та форм буття, обґрунтованої А Н Вайтхедом множини процесів, а також концепції персоналізму Важливими для постання П були теорії критичного раціоналізму К Р Поппера, методологічного анархізму П К Файєрабенда, завдяки яким поширився принцип проліферації, що полягав у витворенні концептів, несумісних із канонізованими Припускали одночасне існування різних систем, методологічних програм і т д , що змагаються між собою, торують альтернативні шляхи, реалізуються на основі домовленості Особливої актуальності П набув у річищі постмодернізму Принцип П важливий для літературної критики та літературознавства, які осмислюють різноманітність художніх явищ, не протиставляючи їх, а зіставляючи як рівнозначні утворення

Пнéума *(грец pneumōn вітер)* — періодікон Термін О Горбача

Побíчна фáбула *(лат fabula байка, переказ)* — сукупність дій певної розповіді, що збігається з головною, підпорядковуючись їй

Поболгáрювання — різновид творчого перероблення новогрецької, німецької, сербської, російської та ін літератур переважно доби Просвітництва, сентименталізму з метою пристосування до національних особливостей, поширений у Болгарії (середина XIX ст), що сприяло становленню національного письменства, перейнятого не так артистичними інтересами, як прагматично-дидактичною метою Так, «Чудеса Робена, сина Крусо» (1849) І Богорова були переробкою твору німецького письменника та католицького пастора К фон Шмідта, «Сирота Цветана» (1858) Й Груєва — «Бідної Лізи» М Карамзіна, «Невенка, боярська дочка» (1867) П Р Славейкова й С Захарієва — «Наталії, боярської дочки» М Карамзіна, п'єса «Михал» (1853) Сави Інієва Доброплодного — комедії «Шаленець» новогрецького драматурга М Ху-рмузі Т Шишков адаптував у 1873 до болгарського світосприйняття історичну драму «Велізарій» Г-К-І Трауцшена і «Недоросток» І Фонвізіна Популярними були згадувана І Вазовим («Під игом») трагедія «Багатостраждальна Женовева» сербського драматурга В Йовановича у переробці (1856) П Тодорова, твір «Скнара» Мольєра, перероблений (1875)

М Д Балабановим Академік Е Георгієв вважав таку інтертекстуальну практику відмінною від плагіату, розглядав її як необхідний етап на шляху розвитку новоболгарського письменства Аналогічні явища спостерігалися і в інших, зокрема в українській, літературах

Побрехéньки — див **Нісенíтниця.**

Побутóва кáзка *(рос бытовая сказка)* — жанровий різновид народної казки, що склався переважно у IX—X ст Термін запровадив О Афанасьєв Її персонажі постають реальними людьми, події розгортаються за знайомих оповідачеві і слухачеві буденних обставин без надмірної апеляції до фантастики, хоча можуть використовуватися деякі її елементи (кобиляча голова, криниця, яблуня, сопілка, зроблена з дерева на могилі безневинно вбитого) П к близька до казки про тварин, чарівної казки, розмежування між якими не завжди чітке Не визначена остаточно її жанрова специфіка зумовлює понятійну варіативність «новелістична», «соціально-побутова», «реалістична», «авантюрна», «авантюрно-новелістична», «гумористична», «сатирична», «родинно-побутова», «солдатська» тощо А Аарне виокремлює ще казку про чорта У європейській, зокрема німецькій, фольклористиці термін «П к » не існує, натомість вживається виняткове поняття «чарівна казка», Marchen Проте на відміну від неї у П к наявний свій часопростір, дія зазвичай відбувається не колись, не в умовному часі, не десь «в іншому царстві, у козацькому гетьманстві», а нині, тут-і-зараз У П к застосовані також прийоми гротеску, гіперболи, відображена народна етика, цінується розум, кмітливість, високі моральні чесноти, покладання героїв на власні сили, як в українській казці «Мудра дівчина» чи німецькій «Розумна Ельза» Часто особливу роль відведено кмітливому наратору, трикстеру За стильовими особливостями П к розмежовують на три групи Перша, найдавніша, передбачає наявність антропоморфних і зооморфних істот, олюдненої символіки (Доля, Злидні, Лихо тощо), іноді їй властиві бінарність (Правда і Кривда), сюжетне потроєння, друга охоплює версії про чорта, третя — власне П к , позначена простотою наративу, одноепізодністю Часто у них висміюються людські вади («Язиката Феська», «Про дурня Терешка») Виокремлені спільні фабули в казках різних народів, зокрема в перекладеній І Франком арабській казці «Абу-Касимові капці» та українській «Покараний скупець» Вчинки героїв контрастні, що позначається також на діалогах, які мають вигляд динамічних запитань і відповідей або полеміки Однотипні епізоди, нанизуючись, витворюють різновид кумулятивної казки або поєднуються за принципом потроєння Стрімка дія має раптову розв'язку, як і в казках про тварин, але відсутні урочистість, поважність, ретардація, оповідність, як у чарівній казці, зберігається лише скорочений зачин (*«Був собі дід та баба [ ]»*) та лаконічна фінальна, часом жартівлива формула (*«Їм міх та рядно, а нам сміх та добро»*), іноді текст починається зі стислої інформації (*«Зосталося три брати сиротами»*) та ін Піднесення припадає на середину XIX — XX ст

Побутóва комéдія *(нім Sittenstuck, англ comedy of manners, франц comedie de moeurs, польс komedia obyczajowa, рос бытовая комедия)* — жанровий різновид комедії, іноді близький до сатиричного різновиду, присвячений сценічному розкриттю життя, звичаїв, побуту, родинних стосунків реальних людей, репрезентованих дійовими особами П к сформувалася в добу класицизму, у творах Мольєра («Міщанин-шляхтич» та ін), а також у комедії характерів «Еразмус Монтанус» Л Гольберга, «Недоросток» І Фонвізіна, «Ревізор» М Гоголя, «Школа лихослів'я» Ф Шерідана, «Розбитий глек» Г фон Кляйста, «Журналісти» Г Фрайтага У Франції до П к найчастіше зверталися представники «Школи здорового глузду», зокрема Ф Понсар («Честь і гроші», 1853, «Біржа», 1856), Е Ож'є («Габріель», 1850, «Син Жібуайє», 1862, «Месьє Герен», 1864) Українські драматурги також вдавалися до П к «Приезжий из столицы, или Переполох в уездном городе», «Дворянські вибори» Г Квітки-Основ'яненка, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Хазяїн», «Суєта» І Карпенка-Карого, «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Закут» М Куліша, «Фараони» О Коломійця тощо

Побутóва лéксика *(грец lexikos словесний, від lexis слово)* — словник, що охоплює назви предметів, явищ із різних сфер побуту, господарства, звичаїв тощо, входить до складу загальновживаної лексики, хоча частина слів вважається архаїзмами чи діалектизмами

Побутóвий жанр *(франц genre, від лат genus рід, плем'я)* — жанр письменства, що відтворює повсякденні події приватного чи громадського життя Поширений також у малярстві, графіці, скульптурі

Пóвада, або **Пáвада,** — різновид маратхської поезії, героїчна балада, що виконується під музичний супровід Кількість строф у ній може бути різною, кожна з них має одну риму П сформувалася у XVII ст під час повстань маратхів проти Могольської імперії, пізніше — проти англійських колонізаторів Її авторів називали шахірами Серед них відомі мандрівний актор Хонаджі (XVII ст), зброяр Сагапбгау (XVIII ст), кравець Парашурам (XVIII ст) Особливо популярними були твори А Сатте

Поведíнка — вияви діяльності певного персонажа, дійової особи або ліричного героя, зумовлені його внутрішніми мотивами та зовнішніми чинниками Термін запозичений літературознавством із психології та етики При цьому за потреби враховуються спостереження біхевіоризму, гештальтпсихології тощо, а також моральні настанови та оцінки

Поверхнéва структýра — спосіб дії акторів та акторіальних відношень, на підставі якого здійснюється глибинна структура оповіді, різні актанти й актантні відношення Поняття запозичене наратологами (А Ж Греймасом) з генеративно-трансформаційної граматики Н Хомського В інших моделях наративу П с вживається як відповідник дискурсу

Повéрхня — відмова від сприйняття глибини, у просторовому аспекті орієнтується на площину, у когнітивному — на ідею відсутності «глибини» об'єкта Поняття постмодерністської номадології На переконання Ж Дельоза та Ф Гваттарі, спостерігається притаманне західноєвропейській культурі переміщення з традиційного для неї розуміння «кореня», власне метафори дерева, бінарних опозицій та лінійної процесуальності до принципово ризоморфних структур, коли «знаки втрачають сенс, допоки не потраплять до поверхневої організації», якою блукають семантично значущі плато, забезпечуючи

новизну як таку Номадичний рух, не обмежений вихідним проектом, будь-якою глибинною генезою, зумовлений непередбаченими флуктуаціями, забезпечує прояв заздалегідь не прогнозованої новизни на П, трактованій як простір взаємодії системи з довкіллям

Повір'я — погляди, давні народні легенди, перекази, казки, вистави, засновані на містичному світосприйнятті, на уявленні про зв'язки між довкіллям та людською долею Охоплюють велике коло людських інтересів, тлумачать у річищі міфу космогонічні та конкретні життєві процеси, передбачають майбутнє, що виводиться з ірраціональних засновків за допомогою гадань, чарівництва, знахарства, ритуальних дійств, магічних настанов П стосується всіх сакральних свят і календарних обрядів Семантика П втрачена, що не дає змоги нині адекватно його сприйняти, усвідомити його достеменну реальність, простежити обірвані причиново-наслідкові зв'язки Належачи до фольклорної прози, П мають також поетичні ознаки За структурою речень (судження, поради, заборони) вони близькі до прислів'я, за змістом — до міфів, легенд, казок, іноді поєднуються з іграми, вживаються як складник обрядового дійства Так, за українським П, опівночі на Івана Купала має зацвісти квітка папороті, що може зробити щасливим того, кому поталанить її здобути Проблему П висвітлювали у фольклористичних студіях М Маркевич, П Чубинський, П Іванов, О Потебня та ін

Пóвістка — невеликий за обсягом переважно прозовий (іноді віршовий) епічний твір (повість, оповідання, оповідь, розповідь, переказ), поширений у другій половині XIX ст Здавен відомі такі різновиди жанру, як фантастична, еротична, моральна П З другої половини XIX ст так називали невеликі за обсягом оповіді, призначені переважно для дітей і юнацтва На означення своєї прози його вживали Ю Федькович, І Франко, М Коцюбинський, А Кримський, І Костевський та ін Іноді застосовували зменшену форму «повісточка», як у тво-рчій практиці Ю Федьковича («Серце не навчити»)

Пóвість *(нім Erzahlung, Geschichte, англ tale, story, short novel, longshort story, франц recit, conte, польс opowiesc)* — прозовий твір, більший за обсягом від оповідання, менший від роману, що має однолінійний сюжет, головних і другорядних персонажів (наративне тло) П відзначається поглибленим їх змалюванням, описами, загостреною проблематикою, авторськими відступами Так називають і розповідь, казку, історію, довге оповідання, короткий роман Український термін походить від слів *відати* (знати) та *видіти* (бачити), в основі яких праіндоєвропейський корінь (*veda*) У П, на відміну від роману, сюжет переважно акцентований на аналізі одного чи кількох конфліктів, охоплює незначну кількість епізодів, характеризується повільним розвитком дії, рівним ритмом розповіді, відносною простотою композиції Роман тяжіє до освоєння дії, а П — до фіксування буття, видається більш епічною Її фінал здебільшого відкритий, випливає з логіки зображуваних подій, а не з протиставлень, як у новелі, описи здійснюються за принципом нанизування Близькими до неї вважаються поширені у західноєвропейських літературах «сімейні цикли» Т Манна, Дж Голсуорсі, Р Роллана, Б Клавеля, Е Базена та ін Особлива роль у П відведена наратору, інтонація якого вважається сполучним чинником твору Вважається, що П як самостійний жанр в українському письменстві поширилася лише на початку XIX ст, що «Маруся» Г Квітки-Основ'яненка, автора «Малороссийских повестей, рассказываемых Грыцьком Основяненком», була першою україномовною П Проте вона була позначена попередньою традицією національної прози Ніна Бернадська (монографія «Український роман теоретичні проблеми і жанрова еволюція», 2004), спираючись на спостереження М Максимовича, за яким нова українська література походить від князівської та козацької, на міркування О Творогова, вважає, що жанр має генетичні корені у києворуському та козацькому літописанні, передусім у випадках, коли автор, відмовляючись від прийомів хроніста, перебирав на себе функції письменника, сприяючи белетризації прози Йдеться про об'єктивовані розповіді про певні життєві чи історичні події, співвідношення вимислу і зображуваних реалій, (наприклад, Повість минулих літ як цілісний твір та епізод у ній про осліплення Василька Теребовльського), героїчних, авантюрно-героїчних наративах, апокрифах («Повість про Синдбада-мореплавця», «Повість про Трістана та Ізольду», «Повість про Юліану Лазаревську», «Повість про Варлаама та Йоасафа» тощо), перекладних текстах «Александрії», про Троянську війну тощо, які через болгарський варіант грецької хроніки Івана Малали перейшли до києворуських «Хронографів» У XV ст з'явилося багато перекладених латинських духовних та світських П, переважно у польському або чеському варіантах вони поширювалися і в тогочасній Україні нова редакція «Александрії», компілятивна «Мука Христова», сербо-хорватські переклади з італійського оригіналу «Про Трістана», «Бова Королевич» тощо Відомі були твори про цісаря Оттона, про папу Григорія Поширювалися також «Повість про Акіра», «Повість про Аполлона Тирського», «Повість про Івана, хрестителя Господнього», «Повість про богобойного млоденця», «Повість про гордого Аггея», «Повість про царя Сонхоса», «Повість про графиню Адьтдорфську», «Повість про Юду-зрадника» За формою наративу П у сучасному розумінні може бути власне оповідною, коли йдеться не про зображення, а про імітацію об'єктивної оповіді («Інститутка» Марка Вовчка), автобіографічною («Зачарована Десна» О Довженка), хронікальною («Тарасові шляхи» Оксани Іваненко), філософською («Філософські повісті» Вольтера, «Нудота» Ж П Сартра), експериментальною («Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести по Слобожанській Швейцарії» М Йогансена), психологічною («У пошуках втраченого часу» М Пруста) Інколи автор може суб'єктивно застосовувати неадекватне жанрове позначення своїх творів Так, О Кобилянська вважала П «У неділю рано зілля копала» оповіданням, М Коцюбинський спочатку називав П «Fata morgana» оповіданням, а В Барка не міг визначитися з жанром «Жовтого князя», сприймаючи його то як П, то як роман У різних літературах спостерігається відмінне маркування жанрів Так, в українському письменстві романом вважаються автобіографічний, біографічний, історичний, фантастичний, бульварний, епістолярний його різновиди, натомість у польській літературі вони визначені як П.

По́вість временни́х літ — див.: **По́вість мину́лих літ.**

По́вість із ключе́м *(нім. Schlüsselroman, англ. key novel, франц. roman-a-clef)* — наратив, у якому персонажі мають виразно окреслених прототипів, відомих із позалітературного життя, як-от повість «Аліна і Костомаров» В. Петрова, в якій висвітлено життя кириломіфодіївця після заслання.

По́вість мину́лих літ, або **По́вість временни́х літ,** — перша києворуська пам'ятка писемності літописного метажанру, складена на основі раніших літописних зведень та редакцій, що увібрала документи, перекази, легенди, повісті, дружинний епос, свідчення, запозичені з візантійських хронік. Першу редакцію П. м. л. створив Нестор (1113) на основі Володимирського (898) чи Ярославського (1036) зведень, найдавнішого київського зведення, Києво-Печерських зведень 1073 та 1096, що належать Никону та Івану. Другу редакцію (1117) за дорученням князя Володимира Мономаха здійснив ігумен Видубицького монастиря Сильвестр, ввівши до тексту «Повчання дітям» Володимира Мономаха його «Літопис шляхів та ловів», листування зі Святославом Окаянним, третю (1118) — князь Мстислав (син Володимира Мономаха). Перша редакція збереглася у Лаврентіївському кодексі, друга та третя — в Іпатіївському кодексі. Існує 234 списки пам'ятки, де йдеться про розселення племен Київської Русі, діяльність перших київських князів, їхню боротьбу з кочівниками, житія перших святих тощо. Порічний принцип викладу матеріалу запозичений із візантійських хронік. У П. м. л. використані також фрагменти Св. Письма, хронік Григорія Амартола та Івана Малали, «Житія Василія Нового», «Панонських житій» тощо. Стиль літопису привертає увагу лаконічністю та образністю, монументальністю стилю, великою кількістю прислів'їв. Серед перекладів пам'ятки сучасною українською мовою найвідоміші «Повість минулих літ» (1982) В. Близнеця, «Літопис руський» (1989) Л. Махновця, «Повість врем'яних літ» (1990) В. Яременка. Її вплив відчутний у творах Т. Шевченка, С. Руданського, С. Скляренка, І. Кочерги, П. Загребельного, В. Малика, Раїси Іванченко, Вас. Шевчука, Вал. Шевчука та ін. Рукопис другої редакції П. м. л. зберігається у Російській національній бібліотеці (Петербург).

«По́вість про Бову́ Короле́вича» — східнослов'янська обробка середньовічного рицарського роману про Бюеве з Анстона, поширеного у багатьох країнах Європи. Найдавніший її список був зроблений анонімом-білорусом у Познані (XVI ст.), популярним був також український список (1788), відомі два російські списки. Загалом їх налічують до шістдесяти. У селянському середовищі твір втрачав ознаки рицарського роману, у містах сюжет перетворювався на галантну історію, асоційовану з оригінальними та перекладними еротично-авантюрними творами на зразок повісті про Василя Коріотського, про Петра Золоті Ключі тощо. У лубкових книжках ця повість стала казкою.

По́вна інду́кція — різновид індуктивного умовиводу, внаслідок якого роблять висновок про весь без винятку клас певних предметів чи явищ. П. і. здійснюється на основі низки достовірних суджень, сукупність яких є вичерпною. П. і., названа Арістотелем «силогізмом за індукцією», не вказує на інші предмети, крім зазначених, які щоразу розкриваються у новому смисловому відношенні. Цікавим прикладом такого прийому можуть бути курйозні вірші «Минути» Івана Величковського, наприклад «Минути добрих»:

Минут хоробы.
Минут преслідованя.
Минут мученія.
Минут біды.
Минут скорби.
Минут слезы.
Минут обиды.
Минут раны.
Минут наруганія
Минет голод.
Минет прагнень.
Минет нагота.
Минет убозтво.
Минет каліцтво.
Минет сліпота.
Минет німота.
Минет хромота.
Минут труды, невчасы, невпокои.
Минет всякоє злоє.

По́вна у вузько́му розумі́нні логі́чна систе́ма — система, до аксіом якої неможливо без суперечностей додати нову формулу у вигляді свіжої аксіоми, щоб не порушити цілісності висловлення, спрямованого на пошуки істини. Йдеться також про таку систему, коли з її аксіом вдається дедуктивним шляхом вивести всі істинні судження, виражені в її термінах, відповідних вимогам певної дисципліни. Такий принцип застосовують у літературознавстві при дослідженні літературних систем із метою висвітлення їх сутності.

По́вні систе́ми аксіо́м — змістові істинні формули, записані засобами мови такої системи, що можуть виводитися тільки з неї. Так, дедуктивна теорія вважається повною, доки додавання до її аксіом невивідного з неї речення за збереження незмінних правил не зробить її суперечливою. П. с. а., як твердять Д. Гілберт та В. Акерман, стосуються істинних формул певного змістового утворення, що можна отримати з даної системи аксіом, але поняття «повноти» досягається тоді, коли «приєднання до неї певної, до цього часу невивідної формули завжди призводить до протиріччя». Вимога повноти не обов'язкова для всіх аксіоматичних теорій, адже існують неповні формальні системи з реченнями, які довести чи заперечити неможливо, на чому наголошували логіки А. Чорч, С. Кліні, А. Тарський, А. Мостовський, П. Новиков та ін.

Повста́нська поезія, або **Упівська пое́зія,** — баладні, елегійні, маршові, сатиричні твори різних жанрів, тематикою яких є збройна боротьба Української повстанської армії (УПА) проти фашистських та радянських окупантів. П. п. ґрунтувалася на традиції козацьких, гайдамацьких, опришківських, стрілецьких пісень, ліриці Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, представників «Празької школи». Її вміщували на сторінках партизанських видань «На чатах», «Чорний ліс», «Лісовик», «Інформаційні вісти», часто анонімно. Відомими були поети Марко Боєслав (1911—52; псевдонім М. Дяченка) — редактор часо-

пису «Чорний ліс», автор збірок «Непокірні слова», «В хоробру путь», «Вітчизна кличе», «Протест», «Із днів боротьби», «Хай слава луна»; Марта Гай (псевдонім Галини Савицької-Голояд), яка опублікувала збірку «До зорі» (1950); П. Василенко (збірка «Мої повстанські марші»; псевдоніми Гетьманець, Полтавець, Волош). Були популярними вірші П. Євтушенка, Н. Орельця, сотенного лемківської сотні УПА С. Хріна та ін. Найталановитішим серед повстанських поетів був М. Кушнір, який героїчно загинув у 1944 біля села Дібчі у нерівному бою з радянськими карателями, напророкувавши в одному зі своїх віршів: «*Остався лиш один й однісінька граната, / а ворог не стріляв — хотів узять живим. / Але хто жити вміє — вміє і вмирати / прощанням зброї, гострим і стальним*». Його рукописні зошити «Невпокоєне серце», «Стрічі», «Синє місто», «Ясенові брості» були надруковані в 1994 (збірка «Слова із книги бою: Поезії. Листи. Матеріали»). П. п. досліджувала Ірина Роздольська («Українська поезія резистансу 40—50-х років: генетичний контекст і естетична природа», 2000). Більшість П. п. стали піснями, що публікувалися на сторінках таких видань, як «Грими, могутня пісне» (1946), «Збірник революційних пісень» (1947), «Збірник повстанських пісень» (1949) тощо. Твори зазнали фольклоризації, ставали народними. Деякі з них записав А. Пастушенко у селі Дермань, видавши окремою книгою «Ми йшли до бою» (1992). Вони свідчать про високу національну свідомість, героїчний етос та естетичне чуття авторів повстанців.

Повтóр, або **Повтóрення** (*нім. Wiederholung, англ. repetition, франц. répétititon, польс. powtorzenie*), — найпростіша стилістична фігура, в якій окремі слова, словосполучення повторюються в одному висловленні задля наголошення думки, фрази, деталі, інтенсивності вияву переживань, посилення зображально-виражальних, стилістично-семантичних можливостей твору. П. зумовлений потребами звукової, експресивно-емоційної, семантичної організації мовлення і вживається у фольклорній практиці та в художній літературі:

Від моєї смерті
до твоєї
треба брести цілий день —
і не дійдеш.

Від моєї смерті
до смерті твоєї
треба брести цілий вік —
і не обійдеш.

Від моєї смерті
до смерті твоєї
треба брести
без часу, без доріг, без надії —
і не дійдеш,
і не підступиш ближче
ні на крок (В. Кордун).

У поезії до системи метричних П. належать стопа, верс, тактометричний період, анакруза, епікруза, алітерація, асонанс, ритмічний паралелізм. Поширений він як різновид стилістичної фігури: епаналапсис, анафора, епіфора, анадиплосис, антикласис, паронім, поліптотон. Алла Коваль виокремлює пояснювальний, синонімічний, частковий, парний П. Найбільш поширений синтаксичний П., компоненти якого вживаються поряд, розмежовуються іншими словами або належать до різних речень: «*Мина літо, мина осінь, // Мина сьомий місяць*» (Т. Шевченко). Залежно від мети застосування він може виконувати композиційну, номінативно-експресивну функції, бути повним або частковим, реалізуватися в ампліфікації, плеоназмі, тавтології. Термін має те саме значення, що й діафора, традукція. П. вважається необхідним композиційним прийомом, застосовуваним для виокремлення найважливішого в структурі художнього тексту. Про це йшлося, зокрема, у давньоіндійському трактаті «Натьяшастра». За принципом П. побудовані давні пісні, утворені постійним нанизуванням певного вигуку чи слова, що згодом набув вигляду ритмічної фігури (наприклад, рефрен). Використовується такий прийом і в казках та легендах, у героїчному епосі на зразок «Пісні про Роланда» чи українських дум, у баладах, де повторення щойно мовленого формує нові семантичні нюанси. Відомі також анафора та епіфора, які визначають будову вірша, або градація, котра вивершує його композиційне напруження пуантом. П. завжди стосується відтворення різними зображально-виражальними засобами чогось відмінного, іншого в самодостатньому, наділеному стабільними, повними, позачасовими ознаками. Традиційне уявлення тлумачить цей процес як самопоновлення, коли кожна повторювана річ вважається адекватною, похідною, відносно точною копією певного оригіналу. Так, Платон вважав довкілля блідою тінню ідеї. Такі погляди зазнають докорінного перегляду з позицій постмодернізму. П., на думку Ж. Дельоза, не видається поверненням чи відтворенням попереднього зразка, а постає тривалою репрезентацією одиничних, щоразу нових випадків, що не підлягають жодному загальному поняттю. Воно сприяє появі динамічної, самоозначеної ідентичності, навіть якщо вона містить риси відмінності чи неоднорідності. На думку Ж. Дерриди, оригінал з'являється тільки тому, що може повторюватися у схожих і водночас несхожих копіях, а тому питання первинності видається проблематичним. Слід іншого завжди має ознаки зразка, а будь-яка сингулярність неминуче амбівалентна. П. не усуває ідентичності, навпаки, вдається до поширення одного і того самого, що засвідчувала ідея «вічного повернення» Ф. Ніцше («Так сказав Заратустра», «Жадання влади») чи концепція примусового П. у праці «Поза принципом насолоди» З. Фройда, в яких немовби передбачені тенденції постмодернізму. Цю тезу проілюстрував неофройдист Ж. Лакан на прикладі свідомого суб'єкта, залученого до плину взаємоповторюваних означників, котрі, повертаючись до нього, не здатні задовольнити його сподівання; отже, суб'єкт приречений перебувати між утраченим початком та нонфінальною новизною майбуття. Гомі К. Бгабга вважає, що постколоніальна інерція містить нескінченну низку П., де минуле неначе перекидається у теперішнє, загострюючи потребу нагального перегляду історичної, стиснутої, немов пружина, пам'яті. Очевидно, йдеться про історіософію, відому й українському письменству, зокрема представникам «Празької школи».

Повтóрюваний наратúв (*англ. narrative: оповідь*) — оповідь або її частина, що повторюється з певною частотою, з певними стилістичними варіація-

ми, як-от початки розділів повісті «Конотопська відьма» Г Квітки-Основ'яненка

Повча́ння *(рос поучение)* — різновид ораторсько-повчальної прози києворуської доби, написаний у формі звернення старшої людини до дітей та нащадків, містить настанови для широкого кола реципієнтів, що зумовлює застосування переважно прямої мови без поетизмів «Повчання архієпископа Луки до братії», «Повчання преподобного Феодосія», «Од грішного Георгія, чорноризця Зарубської печери, повчання духовному чаду», «Повчання Мойсея, ігумена новгородського, про надмірну пиятику», «Повчання мудрого єпископа білогородського Григорія», два «Повчання преподобного Серапіона» Яскравим прикладом жанру є «Повчання дітям» київського князя Володимира Мономаха Жанр ґрунтується на європейській традиції середньовіччя, тому його варто розглядати як один із типових дидактичних творів візантійського, англо-саксонського, романо-германського походження на зразок «Дистихів» Діонісія Котона (IV ст), апокрифічного П короля Альфреда (третій розділ «Прислів'я Альфреда» з XI ст), «Батьківських порад» єпископа Леондрика (XI ст), «Disciplina Clericalis» (1106), приписуваної іспанському єврею Мойсею Сефарді, вихрещеному на католицького священика Петра Альфонса, а також пізніших пам'яток, як-от внесені Жуанвілем до власної хроніки (XII ст) «Enseighements» Святого Людовіка, «Поради Вістебека своєму синові» (XIII ст), «Слова показальні воєводи Волоського Йоганна Нягоя до сина Теодосія» (XIV ст) тощо

«Повча́ння ді́тям» — дидактична вставка до другої редакції Повісті минулих літ, введена ігуменом Видубицького монастиря Сильвестром за наказом київського князя Володимира Мономаха (прибл 1117), яку оцінюють як кодекс мудрого державця, апологета високих моральних чеснот, немовби підтверджених прикладами його власного життя, а також як одну з перших спроб надмірного звеличення особи князя, державця «П д » з'явилося поряд із панегірично-автобіографічним «Літописом шляхів та ловів» (1066—1117) Володимира Мономаха і його листами до чернігівського князя Олега Святославича Твір видається неоднозначним як за мотивами, так і за жанровою специфікою та екзистенційною думкою Він засвідчував значну на той час ерудицію автора, прихильника християнських чеснот, суворого вихователя, моралізатора У творі наявні різні інтертекстуальні нашарування, зокрема ремінісценції із Приповістей Соломонових, послань апостола Павла, Ізборника Святослава (1076), мотиви з «Шестоднева» Василія Великого, «Тріоді пісної» тощо Володимиру Мономаху, очевидно, були відомі «Батьківські поради» єпископа Леондрика (XI ст) — капелана англійського короля Едварда Сповідника, на що звернув увагу І Порфир'єв Принаймні їх мусила знати Гіта (Едгіта) — одна з останніх дружин київського князя, дочка англійського короля Гаральда Так, формулювання засад зразкового володаря та християнина «П д » суголосні з десятьма настановами «Батьківських порад» Твір Володимира Мономаха сприймають здебільшого як писемну пам'ятку педагогічної думки, ніж літератури Роздуми київського князя аналогічні міркуванням середньовічних поетів (Фрайданк, Конрад Вюрцбурзький, Гуго фон Лангенштайн та ін), новеліста Якова де Ворагіне, автора збірки «Золота легенда» Ю Іваків вказує на інші джерела, якими міг послуговуватися Володимир Мономах через Ізборник Святослава (1073), а можливо, і безпосередньо лист Ісидора Пелусіота (V ст) до пресвітера Гарана, в якому тлумачилися Приповісті Соломонові (XXVII, вірш 19), ремінісценція XVII бесіди Іоанна Золотоустого з приводу першого Послання коринтянам апостола Павла В Данилов вбачає у творі наслідування «Октавій» Марка Мануція Фелікса (II—III ст) У такому контексті «П д », де естетичні компоненти виконували оздоблювальну функцію, сприймається також як зразок екзистенційно-софійного зразка києворуського «любомудрія», зумовлений потребою осягнення «життя в істині» задля існування у світі значущих божественних подій

По́гляд — див **Кут зо́ру.**

«Пого́діна — Соболе́вського тео́рія» — див **«Тео́рія Пого́діна — Соболе́вського».**

Пода́ча — зверстаний у номері (випуску) уривок публікації, що друкувалася впродовж тривалого часу Йдеться передусім про великі за обсягом твори (романи, повісті, поеми тощо) Вони поділяються на частини, межі яких зумовлені композицією чи архітектонікою

Подві́йна експози́ція *(лат expositio, від expono виставляю, розкладаю, показую)* — кінематографічний прийом, який застосовується здебільшого у переходах при потребі одночасно показати дві події, які відбуваються у різний час і в різних місцях При цьому одне зображення накладається на друге, витворюючи додаткове семантичне поле

Подві́йна ло́гіка нарати́ву *(грец logikē і англ narrative оповідь)* — два організаційні принципи розповіді, що передбачають необмежену кількість наративів, один визначає первинність зображуваних подій щодо значення, фабули, інший акцентує на значенні та сюжеті Обидва функціонують автономно, хоч і є взаємопов'язаними, як у романі «Майстер корабля Ю Яновського, де зображено події мистецького життя 20-х років і водночас спогади про них

Подві́йна фокаліза́ція, або **Подві́йне ба́чення,** — змагання двох фокалізацій при висвітленні окремої ситуації чи події, які персонажі тлумачать з різних позицій Притаманна епістолярним творам, текстам з двома чи кількома нараторами, наприклад, «Він і Вона» Ольги Кобилянської

Подві́йний код *(франц code, від лат codex список постанов, збірник)* — система символів інформаційного поля, ключ дешифрування текстів, призначений для тлумачення своєрідної природи постмодерністських явищ, трактованих як мистецтво, де свідомо усуваються будь-які правила та нормативи Тому поняття «код» втрачає термінологічну строгість, може означати й асоціативні поля, і надтекстову організацію значень, бути певним типом вже побаченого, прочитаного, зробленого, сприйматися зафіксованим письмом, на що вказує французький критик Р Барт, віднаходячи у художньому творі п'ять взаємопов'язаних кодів культурний, герменевтичний, символічний, семічний та проайретичний, або наративний Д Фоккема вважає постмодерністський код домінантним, хоча письменник може звертатися і до лінгвістичного, загальнолітературного, жанрового, використовувати свій ідіолект, коли кожен наступний код обмежує дію попередніх, а завер-

шальний може частково підтверджувати і частково заперечувати наявність постмодерністського літературного соціолекту. Однак це не усуває проблеми вибору семантичних і синтаксичних засобів. Термін «П. к.» запровадили Ч. Дженкс і Т. Д'ан, синтезувавши семіотичну концепцію Р. Барта з теорією пастиша (Р. Пойрієр, Ф. Джеймсон), що сприймаються як дві великі надсистеми, здатні до подвійного шифрування художньої інформації. Твори постмодернізму, використовуючи матеріал маскультури і техніку реклами, завдяки іронічному трактуванню традиційних, зокрема модерністських, текстів апелюють і до вишуканих смаків реципієнта. При спробах зруйнувати мовні стереотипи читацького сприйняття шляхом пародіювання усталених жанрів і стилів постмодерністи потенціюють умовну, ігрову специфіку літератури, спричинюючи прояви епістемологічної невпевненості, тому що будь-який традиційний сенс перетворюється на проблему сучасності.

Подві́йний соне́т *(італ. sonetto, від лат. sonus: звук)* — сонет із порушенням канонічних вимог до твердої строфічної форми, перетворений на сонетоїд, коли до катренів чи терцетів додано зайві рядки при збереженні розміру та римування. Існують такі П. с., як французький (чотири катрени і чотири терцети при двох римах), іспанський (до кожного катрена додано по два додаткових віршових рядки, до кожного терцета — по одному), італійський (після кожного з катренів і терцетів додано по два семискладові верси). Трапляється також різновид, коли до кожного катрена і терцета приєднано по два семискладових рядки або до катренів додано по два, а до терцетів — по одному семискладовому віршовому рядку. Данте Аліг'єрі не вважав такі сонети подвійними. Приклад П. с. (сонетоїд) із доробку Емми Андієвської («Роздвоєння»):

Йшли поодинці, а під зяб — гуртом.
Не краєвид — кишеня клептомана.
Бій за нутро — боскети і дольмени,
Й клішня, яка гаї перегорта.

Від неба тільки вусики й роти.
На схилах барви — вибухають міни.
На м'яко — тло, бар'єр, що фонд імунний.
Коліна й лікті — до дірок — етер.

Втомилися від спектрів ототожнень.
З невидимого тільки голос — тужно, —
Що сам — без тіла й не при ділі.

Кесони існування так продуло
Від нагромаджень тліну і цитат. —
Латаття, що над прірвою цвіте.

Баби́не літо. Знак — набік — мету,
Водночас в усі напрямки плести.

Подво́єння — див.: **Гемінáція.**

Подíйний на́рис — різновид нарису, в якому відтворено значну подію, розкрито її особливості через відповідний аналіз.

Подíйний репорта́ж *(франц. reportage, від англ. report: повідомляти)* — різновид радіо-, телерепортажу, зумовленого несподіваною подією. Постає у вигляді неопрацьованого матеріалу, показ якого супроводжується коментарем репортера, що швидко орієнтується у ситуаціях, може дати їм відповідну оцінку.

По́діум, або **По́дій** *(лат. podium),* — підвищення у давньоримській архітектурі, що сягало іноді до чотирьох метрів; у цирку або в амфітеатрі використовувалося для привілейованих глядачів. Так називали й підвалини храму зі сходами на торцевому боці. Скульптори використовують термін у значенні підвищення для натури.

Подíя *(нім. Ereignis, англ. event, франц. événement, польс. zdarzenie, рос. событие)* — розгортання фабули в художньому творі, що впливає на розвиток сюжетних ліній, на колізії, конфлікти, поведінку героїв, може бути акцією або актом, випадком, вважається разом з екзистентом одним із фундаментальних складників розповіді. П. пов'язана із зовнішнім чи внутрішнім переміщенням персонажа через межу, що поділяє просторово-часові частини зображуваного чи уявного світу, зорієнтована на мету, якої слід досягти (або відмовитися від неї), долаючи різні перешкоди. На думку Г.-В.-Ф. Гегеля («Естетика»), слід відрізняти те, що відбувається, від певної дії, названої в епічному творі П.: «Якщо блискавка вбиває людину, то йдеться лише про зовнішню подію, натомість завоювання ворожого міста містить у собі дещо більше, стосується виконання спланованої мети». Мовиться про зміну сюжетної лінії внаслідок мотивованої активності персонажа чи зміни ситуації (або низки часткових ситуацій), на відміну від якої П. вказує на динамічну природу сюжету на зразок конфлікту в епіці чи драмі.

Подо́бенство — приклад; термін Іоаникія Галятовського.

Подоля́ночка — український дівочий хоровод-веснянка ігрового змісту, який імітує народження певного культового божества. Фабула П. відображає його пошуки, віднаходження та оживлення, відсилання до Дунаю як символу води — одного з першоелементів світобудови:

Десь тут була Подоляночка,
Десь тут була молодесенька.
Тут вона впала, до землі припала.
Сім літ не вмивалася, бо води не мала...
Ой, встань, встань, Подоляночко,
Умий личко, як ту шкляночку.
Візьмися в боки, поскачи трохи...
Попливи по Дунаю, бери дівку скраю...

(запис С. Килимника)

Часто у прикінцевих рядках співається «*Бери дівча скраю та веди до раю*», тобто у світ вічної благодаті, в ирій, на зелені луки, де перебувають душі-духи. Пісня втілювала в собі світлу народну фантазію, магію слів та дій, які мали сприяти пробудженню природи. При цьому живе коло, створюване дівчатами, репрезентувало рух сонця, сприймалося за ознаку відродження. Пізніше П. втратила міфічний зміст, і магічне значення сприймається нині як дитяча пісенька. У південних слов'ян П. називається Додолою, а свято, яке припадало на кінець травня, — Додолою-Перепудою (у чехів — дудуліца), у назвах яких наявний спільний корінь — *дол-*, який вказує на те, що ритуал виконувався у долинах.

По́дорож *(нім. Reise, англ. travel, vouyage, франц. voyage, польс. podroż, рос. путешествие)* — метажанр, поширений у формі ходіння, нотаток, щоденників, мемуарів, нарисів тощо, ґрунтується на

хронотопі шляху, на переміщенні персонажа у просторі й часі, генетично постає зі спогадів Крім пізнавальної мети, у П порушують естетичні, філософські, фантастичні, публіцистичні проблеми Вживається й особливий його літературний різновид — оповідь про вигадані мандри на зразок утопій, наукової фантастики, фентезі П властиве переплетіння документальної, художньої та фольклорної форм, об'єднаних спільним образом героя-мандрівника, який перетворюється на наратора, розповідає про інші світи, інколи сполучаючи достовірні та легендарні елементи, не змінюється впродовж всього твору, постає носієм національної традиції Здебільшого П використовується як літературний прийом в епосі та романних жанрах давньоєгипетська «Казка про того, хто зазнав корабельної аварії», шумерська поема про Гільгамеша, давньоіндійська «Рамаяна», «Одіссея» Гомера, «Нотатки про Галльську війну» Юлія Цезаря, «Енеїда» Вергілія, «Християнська топографія всесвіту» Козьми Індикоплова, «Мандрівка Св Брандана до Землі Обітованої», «Ходіння Данила, Руської землі ігумена», «Книга» Марко Поло, «Ходіння за три моря» Афанасія Нікітіна, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, «Подорожні нотатки» К Гільденбрандта, «Опис України» Г Л де Боплана тощо Аналогічні жанри були поширені і в східному письменстві твори Чжан Цяня (II ст до н е), Сулеймана з Басри (IX ст), аль Біруні (X—XI ст), «Книга мандрів» Насіра Хосрова (XI ст), «Розваги втомленого у мандрах країнами» аль-Ідрісі (XII ст), «Подарунок споглядальникам про дивовижі міст і дива мандрів» (XIV ст) ібн Батути, а також записи ібн аль Варді, ібн Маджида (лоцмана Васко да Гами) та ін Мотив мандрів поширений у народній казці, артурівському циклі, у збірнику «Тисяча й одна ніч», рицарських та крутійських романах, де подорожі відбуваються одночасно в реальному та фантастичному просторах Популярність П за нової доби зумовлена географічними відкриттями XV—XVI ст (матеріали плавань Х Колумба та А Веспуччі, твори Б де Лас Касаса, нотатки Б Діаша та ін), морськими й суходільними експедиціями (XVII—XVIII ст) Р ла Саля, Дж Кука, Ж Ф Лаперуза та ін Вони часто були джерелом художньої творчості Так, плавання Васко да Гами в Індію стало основою сюжету поеми «Лузіада» Л Камоенса З'являлися також утопічні романи, в яких імітувалися мандри, на зразок «Утопії» Т Мора чи «Нової Атлантиди» Ф Бекона Нове висвітлення П здобули у пригодницькому романі просвітників XVIII ст («Робінзон Крузо» Д Дефо, «Мандри Гуллівера» Дж Свіфта, «Пригода Телемака» Ф Фенелона, «Пригоди Родеріка Рендома», «Пригоди Перегріна Пікля» та «Мандри Гамфрі Клінкера» Т Смоллетта, «Мандри Нільса Клима під землею» Л Гольберга), у річищі сентименталізму, преромантизму та романтизму Поступово твори цього жанру набували ознак ліричного мандрівного нарису, суб'єктивної гри з простором «Сентиментальні мандри Францією та Італією» Л Стерна, «мандри уяви» у «Подорожі довкола моєї кімнати» К де Местра, «Американська подорож» Ф Р де Шатобріана, «Подорож Чайлд-Гарольда» Дж Г Байрона та ін Нова українська література була започаткована «мандрівною» «Енеїдою» І Котляревського Розвивався також антикварний роман на зразок «Мандрів молодого Анахарсіса Грецією» Ж Бартелемі чи «Мучеників» Ф Р де Шатобріана Інколи до мотивів П автор додавав екзотику далеких країн («Подорож на Схід» А де Ламартіна), роздуми про національну ментальність («Козаки в Московії» І Липи), про дух доби («Італійські мандри» Й -В Гете, «Рим, Неаполь і Флоренція», «Прогулянка Римом» Стендаля), синтез ліричних рефлексій та реалістичної публіцистики («Мандри в Арзрум» О Пушкіна, «Мандри на Гарц» Г Гейне), висвітлення абсурду буття («Мертві душі» М Гоголя), глибокий аналіз соціальної дійсності («Подорож із Полтави до Гадячого» Панаса Мирного) тощо Відчутною у прозі того часу видається фантастика, зокрема у творах Ж Верна Особливо популярною була маринiстика, П у якій інколи набувала вигляду романтико-філософської алегорії («Мобі Дік» Г Мелвілла) Неоромантизм наприкінці XIX ст поглибив інтерес до незвіданих країн, зумовивши появу пригодницьких романів Р Стівенсона, Дж Конрада та ін Цю традицію в українській літературі продовжив І Багряний, вносячи в неї трагічні інтонації («Тигролови», «Людина біжить над прірвою») Провідним у жанрі П є мандрівний нарис «Подорож на "Снарці"» Джека Лондона, «Подорож до Польщі» Я Івашкевича, «Зелені пагорби Африки» Е Хемінгуея, «У краю неналяканих птахів» М Пришвіна, «Льодова книга» Ю Смуула та ін Зверталися до цього жанру і вчені «Аку-Аку», «Мандри на "Кон-Тікі"» Т Хейєрдала, «У світі безмовності» Ж І Кусто, «Себе подолати» Ф Чичестер тощо Традиція П часто використовувалася у модернізмі («Улліс» Дж Джойса, «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М Йогансена, «Герострати» Емми Андієвської), постмодернізмі («Московіада» Ю Андруховича, «Адепт» В Єшкілєва та О Гуцуляка) Мотив П набуває транзитного значення, характеристики нелінійних структур, зокрема у постсучасній поезії Т Федюка, С Жадана та ін, в якій наявна, за словами Тамари Гундорової, «постмодерна бездомність»

Подоро́жній на́рис — різновид нарису, в якому змальовані люди, події, краєвиди та враження автора, що з'явились під час його подорожі У П н допускається порушення жанрових канонів оповіді, застосовуються вільний добір та групування матеріалу, зіставлення, асоціативне зближення епізодів тощо, прийоми калейдоскопічного показу подій, колажу

Подража́ніє — інтертекстуальний прийом наслідування, назва запроваджена Т Шевченком «Подражаніє Едуарду Сові», «Подражаніє Ієзекеїлю», «Подражаніє 11 псалму», «Подражаніє Сербському»

Пое́зія *(нім Dichtung, Poesie, англ poetry, франц poesie, польс poezja, рос поэзия, від грец poiēsis творчість)* — артистично-словесна творчість, відмінне від прози ритмічно організоване мовлення, що постає на основі конкретно-історичної версифікаційної системи, відзначається особливим образним ладом, тропеїчним насиченням Таке розмежування творчості засвідчив Арістотель, протиставляючи метризований і простий різновиди письма Римляни поглибили його погляд, застосовуючи віршову мову (versa oratio) на противагу простій мові (prosa oratio) До віршової мови відносили епос, лірику, драму, до простої — оповідну та ораторську, філософську прозу Інколи П, за Арістотелем, ототожнювали з «техне» — вмінням робити красиві речі, що спростовував І Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчос-

ті» Вживається термін і в традиційно ширшому розумінні як мистецтво слова, як художня література, виповнена особливим одухотвореним сенсом

Поезія — це завжди неповторність,
Якийсь безсмертний дотик до душі
(Ліна Костенко)

В Барка («Уваги про поезію старовинну і сучасну») зазначав «Поезія становить собою один із найцінніших дарів Духа людини, щоб утішити її в клопотах, понурості і в темноті матеріального існування» Він водночас зауважував («Необхідність поезії»), що вона готує душу «для її вічності в небесних оселях» П може мати й переносне значення чарівності, привабливості Семантичне навантаження П конкретніше, видове порівняно з родовим поняттям «лірика» П виявляє свою мистецьку автономію, формуючи іншу реальність, асоціативно пов'язану з культурою та довкіллям Тому спроби однобічного її розгляду в контексті зовнішніх чинників, перетворення на засіб маніпулювання позаестетичними системами призводять до її дискредитації Ґрунтуючись на ірраціональності світосприйняття, П відрізняється від логічних структур, потребує недомовленості, однак її надмір, на думку Е А По («Філософія творчості»), може завдати П шкоди Цим вона відрізняється від прози з притаманним їй виразним логічним компонентом, який посилює частку раціональних ознак у наративі, орієнтується на прояснену однозначність вислову П часто схильна до мальовничості, колористики, наближаючись до малярства, але, на відміну від його статики, характеризується динамізмом Найближчою їй видається музика Метрика спочатку була складником музичної теорії, не належала до поетики Ритміко-інтонаційні особливості звукової артикуляції можна вважати джерелом як мовлення, так і співу Тому вони поєднуються у вокалі й музиці, починаючи від фольклору, виявляючись у формі синкретизму, який зумовив віршову форму П і усталювався завдяки аедам, рапсодам, бардам, трубадурам, кобзарям, акинам та іншим виконавцям (водночас поетам та музикам) певних текстів під музичний супровід Античному письменству відомі дифірамбічний, рапсодичний, анакреонтичний різновиди П В усній творчості музика вважалася передумовою поетичного тексту, проте її виражальні можливості обмежувалися загальними формулами часових (метр) та звуковисотних (лади) співвідношень, що за доби середньовіччя називалися модусами і були пов'язані зі специфікою виконання окремих жанрів У середньовічній французькій повісті «Окассен та Ніколет» наведено тезу, за якою прозові фрагменти оповідаються, а віршові — виспівуються Відмежування вірша від музики, започатковане в античний період, остаточно визнане у XIV ст, спостерігалося вже у католицькій службі Поетичні тексти набули абсолютної автономії у доробку Данте Аліг'єрі, Ф Петрарки, Т Тассо, П де Ронсара та ін, ставши традицією європейської П, що спостерігалося і в східній Проте П не втратила зв'язку з музикою, особливо актуального у практиці символізму, перейнятого пошуками чистого «звукового образу» Віршова форма завжди була засобом перетворення слова у мистецтво, виведення його з меж буденності й монотонної прози в іншу, одуховнену дійсність Вірш надає різним жанрам (елегія, ода, сонет, ґазель, поема тощо) асоційовані з красою ритмічної досконалості П якнайповніше розкриває свої зображально-виражальні можливості за відповідної літературної доби Сприятливі умови для її розвитку створені у річищах романтизму та модернізму, натомість на теренах Просвітництва чи реалізму вона відсувалася панівною прозою на маргінеси письменства За доби класицизму П була втиснута у рамки суворого канону, а у творчій практиці модерністів й авангардистів виявлялась у розкутих та синтетичних формах верлібр, поезія в прозі, драматична поема тощо Наприкінці XIX ст П вже сприймається не як мистецтво слова взагалі, а як віршова мова Тоді ж змінилось уявлення про П На думку Б Кроче, який спирався на засади «філософії життя», П реалізується у вільній від логічних матриць «ліричній» інтуїції Будучи проміжною ланкою між музикою і малярством, П часто прагне поєднати їхні властивості в оригінальних синтетичних сполуках (синестезія, кларнетизм) Водночас вона може розкривати свої можливості у річищі експериментальної літератури як конкретна поезія або виявляти мовні можливості у вигляді лінгвістичної поезії З другої половини XX ст, особливо у контексті постмодернізму, у тлумаченні П змінюються акценти Так, Т Адорно («Негативна діалектика») вважав її присутність неможливою, «варварською» після Освенцима, зайвою розкішшю, оскільки на той час зникла потреба у самодостатньому ліричному героєві, що уникає соціального, політичного визначення З огляду на це іманентність П проголошувалася обмеженою, на чому наполягали, зокрема, представники промарксистського літературного угруповання М-О-В-А (L-A-N-G-U-A-G-E) Ч Олсон, Ч Бернстайн, Дж Ротенберг, Лін Гейджиньян, М Палмер, Д Ентін, Сьюзен Гоу та ін Вони дотримувалися поглядів Ч Олсона, викладених у пропостмодерністському есе «Проекційний вірш» (1950), обстоювали відкриту, наперед визначену поетичну форму на противагу закритій, притаманній класиці, пріоритету надавали ритму метронома Поета, який іманентно реалізував свій талант, представники угруповання звинувачували у «виставлянні его» Тепер він мусить перетворитися на арену, де Я пояснювало б всеохопний контекст свого існування, а П була б нескінченно відкритим полем діяльності змісту і форми, виходила б за усталені жанрові межі «Проекційний вірш» виявлявся жанровою дифузією, пастишем із прози, цитат та інших інтертекстуальних прийомів, що охоплюють розмаїті тематичні аспекти, ідеологічні матриці, або, за словами Д Кліпінгера, йдеться про «гетероглосну конвергенцію ідеологій, дисциплін та голосів», а не мистецтва Поза постмодерністським контекстом знову з'являється спроба реанімації безживного «соцреалізму», практики так званої «функціональної поезії» пізніх футуристів, недарма поети М-О-В-И вибудовують свої концепції на основі позалітературного марксизму, втручання якого в письменство XX ст мало деструктивні наслідки Припущення Т Адорно про втрату П життєвої перспективи спростовуються художньою дійсністю Так, у США П набула престижного статусу завдяки запровадженню програм творчого письма Музею красних письменств

Поéзія в прóзі — див **Вірш у прóзі.**

«Поéзія XIX вíка» — поетичний збірник (Л, 1903), до якого увійшли твори Л Ж Беранже, В Гюго,

А. де Ламартіна, А. де Мюссе, А. де Віньї, Т. де Банвіля, Т. Готьє, Ш. Бодлера, Сюллі-Прюдома, Л. де Лілля, Ж. М. Ередія, П. Верлена, С. Маларме, В. Александрі, Г. Креценау, Я. Гегруцці, М. Емінеску, Кармен Сільви, Н. У. Фусколи, В. Монті та інших європейських поетів у перекладі В. Щурата. До віршів кожного поета подана коротка біографічна довідка. Видання розпочинається передмовою К. Студинського.

Поéзія кореспондéнтських товари́ств *(англ. correspondent society poetry)* — соціально заангажовані вірші робітників та ремісників Англії (1792—98), які друкувалися на сторінках видань «Свинячий харч», «Політика для народу», «Трибуна». Їх означені класовим дискурсом оди, політичні пісні, релігійні гімни, байки, епіграми передували чартистській поезії.

Поéзія руїн *(нім. Ruinenpoesie, англ. poetry of ruins, франц. poésie des ruines, рос. поэзия руин)* — поетична рефлексія на підставі споглядання знищених будівель, що викликає роздуми про минущість часу, несталість довкілля. Її започаткували новолатинські поети XVI ст.; такі настрої притаманні, зокрема, ліриці Ж. Віталіса де Рома, позначилися на творчості Ж. Дю Белле, Е. Спенсера, М. Сенп-Жарчинського. Спочатку руйновища описувалися як мінлива і досконала дійсність, але вже в добу бароко вони набули значення марноти життя. Література та мистецтво XVIII ст. відкривали в них особливу красу, що зумовлювала стан меланхолії або тривоги, як у готичному романі. За доби романтизму П. р., зокрема у творах Ф. Р. де Шатобріана, набула історичного сенсу, поєднувалась із готичними елементами, як у польській поезії 20-х XIX ст., чи з образом могили, як в українських романтиків (творчість А. Метлинського), розвинувшись до символу Розритої Могили, з яким Т. Шевченко асоціював Україну.

Поéзія як знання́ — концепція «нової критики», з позиції якої поезія сприймається як унікальне знання, відмінне від наукового. Так, Т. С. Еліот на підставі теорії цілісності світосприйняття трактував поезію як злиття думки й емоції. Такої позиції дотримувалися й ф'юджитивісти, вважаючи, що вона формує не емоційний (романтики) чи інтелектуальний досвід (позитивісти), а власне поетичний, що виражається через осяяння, ототожнюване з вищою свідомістю.

Поéма *(нім. Poem, англ. poem, франц. poème, польс. poemat, грец. poiēta: створення)* — переважно віршовий, значний за обсягом твір, у якому зображені особливі події та яскраві характери. Жанровими різновидами П. є ліро-епічна, лірична, епічна, сатирична, дидактична, бурлескна, драматична, романтично-іронічна, байронічна, філософська, описова тощо. Інколи П. називають великий прозовий роман чи повість, яким, крім глибокого змісту й широкого охоплення подій, притаманні пафос, сатира («Мертві душі» М. Гоголя), тонкий ліризм («Поема про море» О. Довженка) тощо. Близькими до П. видаються прозові твори доби романтизму. Як жанр, що розвивався на межі епосу, лірики й драми, синтезувавши їх характерні засоби та прийоми, П. донині залишається найпродуктивнішою. Назва «П.» іноді вживалася як синонім епопеї. На початку становлення П. мала ознаки первісного синкретизму ліро-епічних пісень, у яких посилювалася епічна домінанта, тісно пов'язана з міфами: «Іліада», «Одіссея» Гомера, «Махабхарата», «Рамаяна», «Пісня про мого Сіда», «Пісня про Роланда», «Алпамиш», «Манас», «Слово о полку Ігоревім», «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Шахнаме» Фірдоусі тощо. Іноді вона зазнавала циклізації (кіклічні поеми чи Артурівський цикл). Поряд із творами «героїчного стану світу» (Г.-В.-Ф. Гегель), зразком яких була «Енеїда» Вергілія, з'являлися також космогонічні (доробок Гесіода чи Овідія), пізнавально-дидактичні («Про природу речей» Тіта Лукреція Кара). П. у сучасному розумінні вперше представлена у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі, «Визволеному Єрусалимі» Т. Тассо, «Лузіаді» Л. де Камоенса, де акцентована доля конкретного персонажа. У XVII—XVIII ст. жанр зазнає кризи: крім «Втраченого раю» та «Віднайденого раю» Дж. Мільтона, не з'явилося творів, рівноцінних їм за героїчним і трагічним пафосом. Спроба відновити П. притаманна «Месіаді» Ф.-Г. Клопштока. Поширюється пародійна («Генріада» Вольтера), бурлескна («Суд Паріса» Ш. д'Ассусі, «Вергілій навиворіт» П. Скаррона, «Енеїда» І. Котляревського) та комічна П., в якій використовувалася переважно стилістика легкої поезії («Налой» Н. Буало, «Викрадення кучерика» А. Повпа, «Душечка» І. Богдановича). Доба преромантизму розпочинає новий етап розвитку П. — з'являються «Пісні Осіанна» Дж. Макферсона. Її можливості були розкриті у річищі романтизму, коли центральною постаттю твору, його визначальним сюжетотвірним чинником став неординарний персонаж, а жанровою основою — ліро-епічний, іноді символіко-філософський елемент; розвивається роман у віршах, зокрема «Євгеній Онегін» О. Пушкіна. У другій половині XIX ст. П. поступилася прозі, навіть дублювала її, як у М. Некрасова («Кому на Русі жити добре»), проте залишалася значущою в американській та в латиноамериканській літературах: «Пісня про Гайявату» Г. Лонгфелло, «Мартін Ф'єрро» Х. Ернандеса тощо. На початку XX ст. П. набула глибокої інтимізації, в ній домінувало авторське Я, власне ліризований «наратор», заглиблений у невичерпний внутрішній світ, що невдовзі засвідчила низка творів відповідного жанру В. Сосюри: «Червона зима», «Золотий ведмедик», «Мазепа», «Христос». Еволюція П. простежується від героїчного епосу через описовий, дидактичний, історичний різновиди до ліричної, власне суб'єктивізованої, тому її твори можуть належати до епосу, лірики та ліро-епосу, зазнавати впливу драми («Камінний господар» Лесі Українки), колажу («Дума про вчителя» І. Драча), набувати вигляду великих, середніх та малих форм, що спостерігається, зокрема, в українській поезії від синтетичних «Гайдамаків» Т. Шевченка та філософського «Мойсея» І. Франка до апокаліптичного «Поета» Т. Осьмачки чи трагічного «Поєдинку» Д. Павличка.

Поéма в прóзі *(нім. Poem in Prosa, англ. prose poem, poem in prose, франц. poème en prose, польс. poemat prozą, рос. поэма в прозе)* — значний за обсягом різновид поезії в прозі, синкретичний жанр лірики, реалізований у рефлективних чи суб'єктивізованих творах із виразними поетичними засобами, написаних за принципами прозового ритмізованого мовлення. П. в п. виникла внаслідок зміни уявлень про поезію, поширених у другій половині XIX ст., пов'язаних із деканонізацією класичних жанрів, намаганням наблизити поетичний дискурс до природно-розмовної стилістики з одночасним збереженням багатства метафори та стилістичних фігур. Одним із

перших звернувся до неї французький поет А. Бертран («Гаспар із пітьми»). Його починання підтримали і поглибили Ш. Бодлер, А. Рембо, Я. Каспрович, Ю. Пшибось та ін. В українській поезії до такого жанру зверталися В. Поліщук, В. Гадзінський, Ю. Тарнавський та ін.

«Пое́ти Нью-Йо́ркської гру́пи. Анто́логія» — збірник поезії представників Нью-Йоркської групи (К., 2003), упорядкований О. Астаф'євим та А. Дністровим. До видання увійшли добірки Емми Андієвської, Б. Бойчука, Жені Васильківської, Віри Вовк, Патриції Килини, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського, Ю. Коломийця, М. Царинника, Р. Бабовала, Марії Ревакевич, О. Коверка. Передмову до антології написав О. Астаф'єв, зазначивши в ній особливості цієї модерністської групи, її генезу і лаконічно окресливши творчі постаті та висвітливши їх ідіостиль.

Поетиза́ція *(франц. poétisation, від грец. poiēsis: творчість)* — здатність уявляти, зображати дійсність поетичними засобами, з піднесенням та ідеалізацією. П. вважається органічною рисою ментальності українців (М. Костомаров, В. Антонович, Б. Цимбалістий та ін.), що полягає у ліричному світосприйнятті, у прагненні розбудовувати своє життя за законами краси, виражена в оформленні осель та одягу, у ставленні до природи, у мелодійній пісні тощо. П. притаманна літературам інших народів, у багатьох врівноважена раціональними настановами.

Поети́зм *(грец. poiēsis: творчість)* — слово або мовний зворот естетичного змісту з додатковим стилістичним забарвленням, яке породжує стан духовного піднесення. Такими можуть бути назви різних міфічних істот (*німфа, пан, див, мавка* та ін.), явищ природи (*весна, гроза, бабине літо, повінь* тощо), абстрактних понять, що мають значення глибокого душевного переживання (*любов, ненависть, мрія* і т. п.), символів (*калина, євшан-зілля, рушник* тощо), настроїв, пов'язаних із поривами до незвичайного, як у романтиків, чи з трансцендентним заглибленням у проблеми першосутності (символізм). П. зумовлює неординарність світосприйняття, впливає на стиль поетичного мислення, але потребує дотримання автором естетичної міри. П. втрачає свої функціональні можливості, коли перетворюється на версифікаційний штамп, своєрідну, позбавлену смислового навантаження, оздобу. Так нині сприймаються деякі традиційні образи української лірики (*соловей, калина, барвінок, тополя, лелека, криниця* і т. д.). Однак вони не втратили притаманного їм зображально-виражального потенціалу, як припускали авангардисти М. Семенко, В. Поліщук та ін., по-новому втілені в неординарній поезії Віри Вовк, І. Калинця, В. Голобородька. П. можуть бути індивідуальними новотворами, наприклад *листолет* чи *небопадь* М. Вінграновського.

Поети́зм *(чеськ. poetizmus)* — стильова тенденція чеських модерністів В. Незвала, Я. Сейферта, К. Бібла, Б. Вацлавека, критика К. Тейге, режисера Й. Гонзля, композитора І. Свободи та ін., близька до сюрреалізму, сформована на основі артистичної спілки «Деветсил» (Прага, 1920). Вони мали свої видання: «Диск» (1923—25), «Діапазон» («Pasmo», 1924—26), «ReD» («Revue Devetsilu», 1927—31), дотримувалися власної естетичної програми. Прихильники П. не сприймали декадентських тенденцій та академізму, позірної декларативності, спростовували спроби підпорядкувати поезію позахудожнім завданням, виходили з переконання, що мистецтво, як наголошував К. Тейге у маніфесті П. (1924), має «жити і радіти життю», стати «гігієною душі», виповнюватися бадьорим настроєм, щоб протистояти моральній депресії, поширеній після Першої світової війни. Ці митці спиралися на традицію Е. А. По, Ш. Бодлера, А. Рембо, Г. Аполлінера, захоплювалися творчістю «примітивних» народів, цікавилися концепцією психоаналізу, обстоювали асоціативний принцип віршування, що посилював максимальну мобілізацію поетичної уяви на противагу заперечуваній ними логоцентричній традиції, наполягали на перевазі емоційного чинника над раціональним, на застосуванні гумору та гри. П. припинив своє існування в 1934 у зв'язку з появою у Празі угруповання сюрреалістів, очоленого К. Тейге.

Пое́тика *(грец. poiētikē: майстерність творення)* — наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів. За античної доби і класицизму П. називали вчення про словесне мистецтво. Один із найдавніших термінів літературознавства, осмислення сутності якого спричинило появу багатьох визначень та розуміння його як розділу теорії літератури (В. Лесин), в якому вивчається структура творів словесного мистецтва в її системних та історичних закономірностях (наприклад, жанр); як «системи художніх принципів і особливостей якого-небудь напрямку в літературі чи окремого письменника» («Словарь иностранных слов», 1985); як «науки про будову літературних творів і систему естетичних засобів, що в них використовуються» («Краткая литературная энциклопедия», 1968); «науки, що вивчає поетичну діяльність, її походження, форми і значення» (Ф. Брокгауз, І. Ефрон, 1898). Сучасна інтерпретація П. полягає у відокремленні її від теорії літератури, сприйнятті як частини літературознавства, що вивчає конкретні елементи твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація). З метою узгодження дефініцій Г. Клочек пропонує застосувати щодо П. як внутрішньо організованої цілісності такі основні «постійні смисли»: художність, система творчих принципів, художня форма, цілісність і системність, майстерність письменника. Він уточнює, що П. зосереджена на осмисленні «художності в усій повноті цього надскладного питання», залученні світоглядних моментів, єдності форми і змісту, тобто на системному підході. При з'ясуванні принципів та обсягів П. виокремлюють її нормативний (досвід певного напряму) та загальний (універсальні властивості письменства) різновиди. Традиційно П. розмежовується на описову, яка фіксує структуру конкретного твору чи масштабного літературного процесу, та історичну, що досліджує походження літературно-художніх засобів, стильових тенденцій, напрямів, спирається на метод порівняльно-історичного літературознавства, вивчає жанрові особливості творів. Порівняно з теорією літератури П. більш зосереджена на вивченні, крім конкретних сегментів твору (композиція, поетичне мовлення, версифікація тощо), ще й системи художніх принципів літературних тенденцій, творчості певного поета, стосується не лише об'єктивних властивостей певних текстів, а і його рецепції, постаючи водночас об'єктом та суб'єктом дослідження. Залежно від окресленої площини аналі-

зу за основу дослідження може обиратися П стилю, жанру, діяльності певної школи чи угруповання, творчого доробку окремого автора тощо Отже, йдеться про загальну П, що висвітлює можливі способи художнього задуму письменника та закони поєднання різних засобів залежно від жанру, виду чи роду літератури, які можуть бути класифіковані на різних рівнях творчої роботи між задумом та втіленням твору Основна мета П полягає у висвітленні звукової, словесної та образної структури тексту, встановленні повного систематизованого переліку прийомів У звуковому аспекті об'єктом дослідження є фоніка й ритміка, метрика і строфіка, які досліджує віршознавство Словесний рівень (особливості лексики, морфології, синтаксису) вивчає стилістика Цей аспект осмислювала також риторика, яка враховувала стилістичні фігури та тропи До образного ладу, названого топікою (традиційний термін), тематикою (Б Томашевський), власне П (Б Ярхо), належать предмети, персонажі, мотиви, сюжети Особливого значення літературознавці надають висвітленню поетичного мовлення, відмінного від інших функціональних різновидів мовлення Досліджують звукові особливості (алітерація, асонанс, рима), ритм, синтаксис, словник (зокрема, полісемія та синонімія), звідки відбираються ті мовні одиниці, що відповідають потребам художньої форми Відмінність у ритмі загальновживаної та поетичної мови можна визначити шляхом частотного статистичного обчислення, зокрема при розбудові схеми силабо-тонічної системи, що поєднує особливості різних ритмічних типів Ритм верлібру та прозових творів визначається чергуванням не звукових, як у метричному вірші, а синтаксичних одиниць певної довжини, за якою можна також відмежувати деякі різновиди художньої прози від ділової чи наукової Застосування прозаїзмів у поетичному тексті витворює особливий смисловий ефект, використання поетизмів залежить від обраної письменником теми, стилю чи форми (сонет, байка, новела, повість тощо) Метафора зазвичай переважає у поезії, метонімія — у прозі Тропи структурують авторську модель світу за принципом hapax legomenon, застосовуються у прийомі одивнення У формуванні будь-якого твору по-різному поєднані елементи художнього мовлення Якщо у поезії надається перевага фоніці та ритміці, то у прозі — фабулі, сюжету, композиції Художній світ будь-якого твору структурований за категоріями часу, простору, локального колориту, низкою ознак, за якими класифікують предмети чи героїв Часто їх зіставляють, протиставляють, змінюють, що спостерігається на прикладі перевтілень у фольклорних творах, у «Метаморфозах» Овідія чи «Лисячих чарах», «Дивних історіях» Пу Сунліна Антитетичні ознаки (позитивні та негативні герої, бінарні опозиції світового дерева по вертикалі та горизонталі тощо) використовуються для побудови фабули, розгортання конфліктної ситуації У гостроконфліктних творах вводяться персонажі за їхніми головними та другорядними функціями у сюжетних лініях та ролями у вузлових ланках (кульмінація, катастрофа, розв'язка) Семантична місткість притаманна тим різновидам епіки, де поруч з авторською мовою вживається непряма та невласне пряма мова, принцип потоку свідомості, оповідь наратора, інтертекстуальні прийоми Побудова художнього твору зумовлена закономірностями застосування різнотипних речень у межах відтинків тексту (абзаци, строфи, періоди, розділи, частини), що сприяють переходу синтаксичного чинника у простір поетичної композиції Дослідження системи художнього явища може відбуватися ізсередини, бути суворо регламентованим, нормативним, як у класицистів, або ззовні, тобто вважається описовим, поширеним у порівняльному літературознавстві Описова П ставить за мету розкриття творчої лабораторії письменника від задуму до остаточного втілення художнього твору відповідно до авторської волі, виявлення всіх можливих рівнів тексту, поєднане з використанням відповідних текстологічних, палеонтологічних, деконструктивістських методик та герменевтичних підходів Історична П простежує зародження та еволюцію окремих художніх засобів (тропи, стилістичні фігури, що стають предметом вивчення лінгвістичної П, версифікація тощо), категорій (художній час, простір, буття, екзистенція, прекрасне, величне, потворне та ін), розвиток жанрів та стилів від синкретизму до розмежування, від міфу до фольклору, від усної творчості до писемної, від обслуговування митцями позалітературних інтересів до усвідомлення іманентної сутності мистецтва, характеризує еволюцію письменства з його кризами, оновленнями, змаганнями літературних груп, шкіл, угруповань, стильових тенденцій, напрямів Виокремлюють макро- і мікропоетику, тобто загальну, теоретичну (системну) і функціональну За античної доби, коли формувалися основні принципи П, у ній ішлося про художню літературу загалом, про основні проблеми вивчення природи художнього твору («Поетика», або «Про поетичне мистецтво», Арістотеля, «Послання до Пізонів» Горація), про специфіку мімезису, відмінного у трактуванні Платона й Арістотеля, про катарсис, обстоюваний піфагорійцями, Платоном та Арістотелем Було обґрунтовано диференціацію на літературні роди (лірика, епос і драма), детально опрацьовано прийоми риторики З XI ст досвід античних П почали осмислювати з позиції християнського світосприйняття середньовічні інтелектуали Марбод, Матеус із Вандома, Жан із Гарландії, Готфрід із Вінзауфа, Гервасій із Мекдеу Незалежно від античних мислителів проблеми П вивчали і в Давній Індії, де певний інтерес викликали естетичні збудники та симптоми настроїв (раса), що виникали при сприйнятті художнього твору, як про це свідчить «Бгаратіянатьяшастра» та інші трактати Чуттєві подразники розмежовували на головні (персонажі) та другорядні (обставини часу і місця, явища природи тощо) Давньоіндійські П визначали розмаїті функції поетичного мовлення, що виявилися суголосними міркуванням В Гумбольдта, О Потебні про розуміння мови як творчості Проблеми сутності мистецтва стали предметом розгляду філософії та мистецтвознавства, а П почала досліджувати нормативні питання, які стосувалися передусім опису художньої форми У середні віки, в добу Відродження, класицизму, бароко проблеми П висвітлювали у працях М Г Від («Мистецтво поетики», 1527), П де Ронсар («Мистецтво поетичне», 1555), Ю Ц Скалігер («Сім книг поетики», 1561), Н Буало («Мистецтво поетичне», 1674), Е Тезауро («Підзорна труба Арістотеля», 1687), М К Сарбевський («Про поезію досконалу», 1661) та ін Вона перетворилася на самостійну науку (піїтику) з чітко окресленими завданнями та межами, з непо-

рушними нормативами, які започаткували класицисти (нормативна поетика) Їхній досвід розвивали польські автори В Ржевуський («Про науку віршування», 1762), Ф К Дмоховський («Мистецтво ритмотворче», 1788), Ф Т Голанський («Про вимову і поезію», 1786). П з'являлися у вигляді трактатів, які засвідчували високу ерудицію їх авторів, або поширювалися як віршові твори, в яких були систематизовано викладені еталонні вимоги до артистичного мистецтва (artes poeticae) та його мета, окреслений зв'язок з античною спадщиною Такі нормативні концепції одним із перших спростував Б Фонтенель («Рефлексії з поетики», 1678), пізніше — Г-Е Лессінг У XIX ст П була збагачена філософськими категоріями (Г-В-Ф Гегель), поглядами романтиків (Ф та А Шлегелі), соціальних критиків (В Бєлінський, М Чернишевський), мовознавців, фольклористів (О Веселовський, О Потебня та ін), у XX ст — структуралістів, починаючи від ОПОЯЗу та Празького лінгвістичного гуртка, що спричинило розвиток різних підходів до розуміння П Так, О Веселовський, сприймаючи її як теорію літератури, намагався подолати інерцію нормативів, обстоював потребу вивчення історичної еволюції поетичних форм, передусім епітета, сюжету, жанрів, що стала предметом історичної поетики Опоязівці аналізували поетичну функцію мови, розглядали композицію, специфіку жанрів у різних мовленнєвих структурах, обґрунтовували незалежні від змісту форми Вони намагалися замінити П одним з аспектів теорії літератури — стилістикою, хоча проблема стилістичних особливостей художнього твору і надалі лишається актуальною, однак не визначальною Їхні спостереження розвинули структуралісти (наприклад, Р Якобсон), зосередивши увагу на теорії поетичного, власне віршового, мовлення, що створювало передумови для постання генеративної поетики Інколи поняття «П» використовується для розкриття специфіки жанру (роман у віршах, притча тощо), цілісної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або напрямів, історичних закономірностей їхнього розвитку П XX ст на противагу літературознавчим дослідженням XIX ст, зацікавленим духовними, світоглядними, загальнокультурними проблемами письменства, умовами його детермінації, змінила свої аналітичні позиції, розглядаючи суто літературні твори, на чому наголошував В Кайзер («Словесно-художній твір Вступ до літературознавства», 1948) Усі інші дисципліни (психологія, соціологія тощо) визнавалися допоміжними Арістотелівська концепція П зазнала перегляду, зумовленого впровадженням досвіду лінгвістики у письменство, модернізацією давнього trivium'у (граматика, риторика, логіка) при аналізі внутрішньої структури літературного твору, його формальних аспектів Важливу роль у формуванні такого напрямку досліджень відіграли представники формальної школи (Р Якобсон, В Шкловський, Ю Тинянов та ін), Празького лінгвістичного гуртка (Р Якобсон, Я Мукаржовський та ін), французькі структуралісти (Р Барт, Ц Тодоров, Юлія Крістева, А Дж Греймас та ін), які прояснювали питання, нове для аналітичної свідомості що саме змальовує, що описує засвідчений Арістотелем катарсис Зокрема, Р Якобсон наполягав на розгляді П передусім як поля лінгвістичних студій, підтверджував її існування на прикладі «послання задля самого послання», сприйнятого за «поетичну функцію мови» П, тлумачена з позиції мовознавства, позбавлялася визначеної Арістотелем переваги сюжету над мовою Сучасна тенденція не враховує потреби застосування інших дискурсів, рівнозначних, зазвичай зіставних методологічних принципів вивчення усної та писемної творчості В українському письменстві розвиток П зумовлений практичними потребами освіти (застосовувалася в обов'язкових курсах братських шкіл), у ній були виокремлені дві частини (загальна і часткова П) та риторика Теоретики, що були й викладачами, спиралися на теорію Арістотеля чи Горація, трактати М Г Віди, Ю Ц Скалігера, Я Понтана («Три книги поетичних основ») та ін , а також на досвід давньоукраїнських авторів, які були обізнані із досвідом Георгія Хіровоска, його міркуваннями про тропи та стилістичні фігури, вміщеними в Ізборнику Святослава 1073 Елементи П з'явилися у працях Арсенія Еласонського (розділ «О просодії» у грецько-слов'янській граматиці «Адельфотес», 1591), Лаврентія Зизанія Тустановського, який увів до «Граматики словенської» (1596) розділ «О метрі і о рифмі Пересторога хотящим вірш складати», а також Мелетія Смотрицького, «Грамматіка словенскія» (1618, 1619) якого мала розділ «О просодии стихотворной» «Лексікон словеноросский» (1627) Памва Беринди висвітлював особливості віршування Версифікаційні спостереження віднаходять і в кременецькій «Граматиці, або писмениці языка словенскаго [ ]» (1638) Крім втраченої «Liber artis poeticae [ ]» («Книга поетичного мистецтва», 1637), збереглося кілька латиномовних П XVII ст «Fons Castalius» («Кастильське джерело», 1685), «Leo Roxolanus» («Лев роксоланський», 1693), «Lyra» («Ліра», 1696), «Parnassus» («Парнас», 1719—20) тощо Загальна П містила теоретичні положення, розкривала еволюцію поезії, визначала її, описуючи такі аспекти, як предмет («матерія»), спосіб висловлення (віршова мова), мета (повчально-розважальна) За її основу обирали мімезис та вигадку Прикладна (часткова) П стосувалася різновидів версифікації, правил віршування, супроводжувалася відповідними зразками, часто написаними викладачем Крім того, учні набували знань про стиль, період, тропи, фігури, ритмо-інтонаційні особливості поетичного мовлення, знайомилися з епічною, ліричною, драматичною, епіграматичною, панегіричною, курйозною, зоровою та ін поезією, дізнавалися про байки, загадки, пародію, емблеми, символи, алегорію тощо, вчилися, як викладати (оповідь, діалог, змішаний стиль), зображувати, використовуючи відповідну віршову форму, аби викликати у реципієнта задоволення, співчуття, потребу в моральних чеснотах, вправно застосовувати певний віршовий розмір Зазвичай приклади обирали з латиномовних текстів, доповнювали їх зразками польської і давньої української, переважно барокової, поезії Особливо шанували епопеї на зразок «Енеїди» Вергілія, хоча цей жанр не розвинувся у давній українській літературі Завдяки підручнику Гедеона Слонимського поступово засвоювали поширену на той час специфіку силабічного віршування Широко використовували також твори П Іларіона Ярошевицького (Ярошевського), Іларіона Мигури-Плаксича, Феофана Прокоповича, Лаврентія Горки, Максентія Щирського, Паїсія Клепиці, Симона Кохановського, Нектарія Трояновського, Михайла Слот-

винського, Інокентія Неруновича, Феофана Трохимовича, Митрофана Довгалевського, Сильвестра Ляскоронського, Павла Конюскевича, Варлама Лащевського, Тихона Александровича, Георгія Щербацького, Григорія Сковороди та ін. Специфіка давніх поетик була предметом наукових студій М. Петрова, М. Попова, Г. Сивоконя, Вікторії Колосової, В. Крекотня, Д. Наливайка, В. Маслюка, М. Сулими та ін. Значний внесок у розвиток української П. зробили І. Франко, О. Потебня, Г. Колесник та ін. Часто термін «П.» вживається на позначення сукупності художньо-естетичних та стилістичних засобів художнього, зокрема літературного, явища, школи, стильової тенденції чи напряму, ідіостилю, конкретного твору: П. символізму, Київської школи, театру «Березіль», повісті «Valse melancholique» Ольги Кобилянської, лірики В. Стуса тощо.

«Пое́тика» — найбільша Інтернет-бібліотека української поезії (http://poetyka. uazone. net), створена Ю. Мачухою та Р. Косаренком, що містить до тисячі сторінок класичної та сучасної лірики 250 авторів від Т. Шевченка чи І. Франка до Ліни Костенко, І. Калинця, Ю. Андруховича, а також перекладів і пісень. Має спеціальний кодований депозитарій літературних творів, що захищає ще не опубліковані тексти від можливого плагіату.

Поети́чна ліце́нзія (*лат. licentia poetica, від грец. poiētikos: творчий і лат. licentia: свобода, право*), або **Поети́чна во́льність,** — свідоме або мимовільне порушення мовного ладу у віршах задля дотримання віршового розміру. Здебільшого це стосується наголосу:

Престоли давніх божищ впали
І стратили весь чар прикрас,
Цінні ікони люди вкрали,
В лампадах весь огонь погас (П. Карманський).

Ямбічний розмір спонукав поета до акцентної деформації, оскільки в означенні *цінні* за мовною нормою наголошується перший склад. П. л. можна також назвати іктом, тобто ритмічним наголосом, який не збігається з граматичним.

Поети́чна про́за (*грец. poiēsis: творчість і лат. prosa oratio: проста мова)* — тип прозового твору з ознаками рефлексійності, ліризму і простою фабулою, насичений поетизмами, тропами, вишуканими стилістичними фігурами, має тенденцію до ритмічного мовлення, фонічної інструментовки. Яскравим зразком П. п. можуть бути повісті та романи М. Стельмаха: «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця», «Гуси-лебеді летять», «Дума про тебе» тощо.

Поети́чне мо́влення (*грец. poiēsis: творчість)* — мовлення художньої літератури з виразною естетичною функцією, підвищеною емоційністю та образністю, насичене тропами, стилістичними фігурами, має особливо організовану фоніку. Найбільш притаманне ліриці з її яскравими зображально-виражальними можливостями, витонченою мелодійністю. Джерелом П. м. є національна мова, її активний та пасивний словники, ідіостиль письменника. П. м. характеризує своєрідність певного літературного напряму. Так, бароко притаманні неординарні тропи й вишукані стилістичні фігури, романтизму — експресивно-виражальні елементи, а реалізм тяжіє до автологічного письма.

Поети́чний стиль (*грец. poiēsis: творчість і stylos: паличка для письма)* — відступ від ораторської поважності, що є недоліком промови, на погляд Феофана Прокоповича. У письменстві такий погляд видається дискусійним, неодноразово спростовувався художньою практикою прозаїків, наприклад Ю. Яновського, О. Довженка чи О. Гончара.

Пое́т-лауреа́т (*англ. Poet Laureate)* — звання палацового поета, асоційоване з міфом про Аполлона, який звелів нагороджувати найкращих авторів лавровою гілкою; запроваджене в 1668 за англійського короля Карла II. Започаткував цю традицію Д. Драйден (1668—88). Виокремлюють п'ять її етапів: на першому поет мусив прославляти короля та його родину (Т. Шадуелл, Н. Тейт, Н. Роу); на другому (після 1713) — писати оди (вони швидко стали предметом пародії, тому Т. Грей і В. Скотт відмовилися від цього звання) до дня народження короля та з нагоди палацових свят; третій період (1813—43) був перехідним, звання часто шкодило репутації автора, як-от Р. Сауті; четвертому (1844—1929) притаманне прагнення вшановувати авторів, творчість яких мала загальнонаціональне значення (доробок В. Вордсворта, А. Теннісона, Р. Бріджеса); на п'ятому етапі (з 1930) звання П.-л. давалося лише з урахуванням мистецького рівня творів письменника. Його отримали Дж. Мейсфілд, С. Дей Льюїс, Дж. Бетжемен, Т. Х'юз, Е. Мовшен.

«По́за тради́ції: Антоло́гія української моде́рної пое́зії в дія́спорі» — антологія сучасної української еміграційної поезії (Київ — Торонто — Едмонтон — Оттава, 1993), упорядкована автором передмови Б. Бойчуком. Складається з двох частин, у яких представлені добірки поетів, розмежованих на чотири групи. До першої віднесено авторів, переважно схильних до традиційної просодії (Наталя Лівицька-Холодна, О. Смотрич, І. Ковалів, Бабай — псевдонім Б. Нижанківського, П. Мурянка, М. Михайлик, І. Кирилюк, Ю. Гаврилюк), до другої — здатних поєднувати класичне віршування з технічним експериментаторством, тяжінням до удосконаленої форми (О. Зуєвський, Б. Рубчак, М. Фішбейн), до третьої — тих, для яких характерний синтез міфемних, виразно українських архетипів із прийомами сюрреалізму (В. Барка, Ю. Коломиєць, Віра Вовк, Емма Андієвська), до четвертої, найчисленнішої, — зорієнтованих на розрив із традицією, на переосмислення поетичної системи сучасної західної модерністської, іноді авангардистської та постмодерністської поезії (В. Лесич, Марта Калитовська, Патриція Килина, Марія Ревакович, Б. Бойчук, О. Коверко, М. Царинник, Р. Бабовал, С. Гостиняк, П. Романюк, Л. Гавур, Софія Сачко та ін.). Антологія з'явилася на підставі рішення симпозіуму української еміграційної поезії в Оттавському університеті (1985) за ініціативою Ірини Макарик, що взяла на себе роль відповідального редактора. Видання виявилося на часі після збірника «Координати» (1969), спростовувало упереджену думку, ніби він підсумовував здобутки тогочасної еміграційної української лірики, яка ніби завершувала своє існування.

Позаобрядо́ва пі́сня — різножанрові пісні, різні за функціональним призначенням і тематикою, виконання яких не пов'язане з календарним чи родинним обрядом. До П. п. належать ліричні, жартівливі, епічні, історичні пісні, балади, а також еротичні, сімейно-побутові, громадсько-побутові. Інколи їх вводять до групи обрядових пісень.

Позафа́бульні чи́нники *(лат. fabula: переказ, байка)* — елементи композиції художнього твору, що перебувають поза фабулою (ліричний, авторський, невласне авторський відступи, вставна новела, вставний епізод, вставна сцена, вставна легенда, опис, портрет, посилання на документ), беруть опосередковану участь у його побудові, можуть розгортатися паралельно з основною подією. При цьому роль автора відмінна у різних стилях. Так, у реалізмі всевідний автор вважається ініціативним складником твору, що осмислено проектує як фабульні, так і позафабульні тексти, романтизм формує іронічно стилізовану постать автора, схильного до зміщення пропорцій П. ч., модерніст моделює фабулу і П. ч. безпосередньо перед самим читачем, постмодерніст вдається до дифузії фабули та позафабульних елементів. Наратологія тлумачить П. ч. як додаткові дискурси за межами нарації.

Позашта́тний кореспонде́нт — активний співробітник друкованого періодичного видання, що працює за відсутності власних кореспондентів, змоги надіслати у певний регіон спеціального кореспондента або за потреби висвітлити специфічну проблему, яка потребує добре підготовленого фахівця.

«Поздравле́ние Руси́нов [...]» — збірник, який видавав О. Духнович від імені «Литературного заведения Пряшовского»; задуманий як традиційно новорічний літературно-художній (Перемишль, 1850; Відень, 1851; Будапешт, 1852). Перший випуск мав календарну та літературно-публіцистичну частину, два наступні складалися з художніх та публіцистичних творів. Авторський колектив утворювали О. Духнович — автор вірша «Вручание» («Я русин бил, єсмь і буду...»), що став своєрідним гімном закарпатців, низки віршів, оповідання «Женская свирепость», нарису «Память Щавника», переказу «Милен и Любица», а також А. Павлович, Г. Шолтис, І. Вислоцький, Н. Нодя, Марія Невецька, Марина Сладкевич, Анна Кричер-Добрянська, Тереза Подгаєцька, І. Ріпа («Песнь на снесение Урбара»). Тут опубліковано оди Г. Державіна («Бог», «Безсмертя душі»), вірш «Могила» В. Бенедиктова.

Позитиві́зм *(франц. positivisme, від лат. positivus: умовний, позитивний)* — напрям філософії, що заперечує усталену метафізику, філософію як самостійну науку, обстоює позитивні знання, безпосередньо фіксований досвід. Його засновник О. Конт («Курс позитивної філософії») наполягав на потребі засвоєння гуманітарними дисциплінами досвіду точних та природничих наук. Його погляди, які підтримували і поглиблювали літературознавці І. Тен, Г. Спенсер та ін., вплинули на стильові тенденції натуралізму, веризму, неореалізму. П. називають також напрям літературознавчих студій, в яких виокремлюють дві частини. Перша, сцієнтична, прагнула оперувати універсальними законами, запозиченими у точних наук, як-от культурно-історична школа, що ґрунтувалася, за словами В. Шерера, на принципах успадкованого, вивченого, пережитого. Друга розглядала літературний процес, історію жанрів з позиції дарвінізму. П. іноді перетворювався на стильову тенденцію, зокрема у польському письменстві 1863—90, відображений на сторінках періодичних видань («Przeglad Tygodniowy», «Ateneum», «Prawda»), репрезентований тенденційним романом, побутовою драмою з виразними реалістичними ознаками. Найвідомішими представниками цього напряму були А. Азник, Марія Конопницька, почасти Г. Сенкевич, Б. Прус. П. сприяв розвитку літературної критики (С. Тарновський) та історії польської літератури (П. Хмельовський, Б. Хлєбовський). Натомість тогочасна польська поезія мала несприятливий період, наближалася за тенденціями до французького «парнасизму» (Ф. Фаленський, В. Гомулицький) або повторювала стереотипи романтизму. Ототожнення гуманітарних наук із точними, перенесення методів лабораторного аналізу на літературу набувало ознак механіцизму, проти чого виступив В. Дільтей, а в мистецтві — модерністи, які обстоювали принцип ідіографізму, іманентності художніх явищ.

Позити́вний геро́й *(лат. positivus: умовний, позитивний)* — наділений високими моральними чеснотами персонаж, який, втілюючи суспільний та естетичний ідеали, може бути зразком для наслідування. Термін соціальної критики. П. г. є образ Давида Сасунського, Роланда, Едипа з драми «Цар Едип» Софокла, Робінзона Крузо з однойменної повісті Д. Дефо, Тараса Бульби з однойменної повісті М. Гоголя, Марусі з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка, Сомка з роману «Чорна рада» П. Куліша, Григорія Многогрішного з повісті «Тигролови» І. Багряного та ін. Цей прийом письменство запозичило з фольклору, для якого характерне чітке розмежування на П. г. та негативного героя. Таке протиставлення є визначальним для прози М. Стельмаха (наприклад, благородний Марко Безсмертний з роману «Правда і кривда», який протистоїть підступному Безбородьку). Така тенденція зумовлювала схематизм та ідеалізацію зображення персонажів, що можуть бути оцінені порізному: так, Катранник (головний герой роману «Жовтий князь» В. Барки) з позиції «соцреалізму» вважався б негативним, з огляду на загальнолюдські цінності, — позитивним.

Пози́ція *(лат. positio, від pono: розміщую, ставлю)* — відношення між наратором та наратататором, яке поряд із контактом і статусом вважається своєрідним засобом формування кута зору.

Пока́жчик — видання, що містить довідкові відомості з певної галузі (наприклад, бібліографічний покажчик); компонент структури друкованого видання, важливий складник науково-довідкового апарату книги (П. імен, П. використаних джерел, П. видань, предметний П. і т. д.). Такий тип видання відомий здавен. Його використовували давні українські друкарі, розрізняючи предметні та предметно-іменні П.: «Оглавленіе изряднейших вещей в книзі сей» до видання «Бесіди Івана Золотоустого» (1623), «Творцы и соборы, иже в сей книзе Номоканон приводятся и споминаются» до львівського «Номоканону» (1646), що з'явився у друкарні Михайла Сльозки. Поширення П. зумовлене потребами осмислення та об'єктивного трактування літературного процесу, уточнення важливих конкретно-історичних фактів. З такою метою опрацьовуються і систематизуються матеріали, що зберігаються у рукописних фондах. Упродовж 50—80-х XX ст. з'явилася низка П. бібліографій письменників. О. Кущ упорядкував видання «Осип Маковей» (1958); Катерина Скокан — «М. Т. Рильський: Бібліографічний покажчик. 1907—1965» (1965); М. Багрич, В. Скачков — «Володимир Сосюра» (1966); Марія Булавицька, М. Мороз — «Леся Українка: Біб-

лиографічний покажчик» (1970), В Сарбей, Л Москович — «А Ю Кримський Бібліографічний покажчик (1889—1971)» (1971), Л Бабич — «Микола Ільницький» (1984), М Вальо, М Лещук та ін — «Дмитро Павличко» (1990) і т д До цих видань додалися нові праці «Зарубіжне франкознавство» в упорядкуванні М Мороза (1997), «Федір Погребенник» в упорядкуванні В Полєка та Валентини Патоки Бібліографічні П з'явилися і в українській еміграції книги «Українська бібліографія літератури в Англії та Франції Інтерпретаційні та критичні твори (1950—1986)» в упорядкуванні Оксани П'ясецької, що вийшло за сприяння Університету українських студій в Оттаві (1986), «Маркіян Шашкевич» в упорядкуванні М Марунчака, здійснене Інститутом-заповідником Маркіяна Шашкевича в Канаді (1989) тощо НАН України в серії «Бібліографія вчених України» видає П наукової діяльності літературознавців «Микола Григорович Жулинський» в упорядкуванні Наталі Лощинської, «Олекса Васильович Мишанич» в упорядкуванні Я Мишанича Останнім часом публікуються П систематичного змісту різних періодичних видань «Журнал "Дзвони" 1931—1939» в упорядкуванні Мар'яни Комариці (1999), «Вісник Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя 1933—1939» Д Донцова в упорядкуванні Тетяни Добко, Б Ясинського (2002) Зразком таких праць можна вважати П «"Червоний шлях" (1923—1936 рр)» (2003) в упорядкуванні Наталі Лощинської, виданий Національною парламентською бібліотекою, розділ рецензій, опра-цьований С Захаркіним На сторінках видання можна знайти інформацію про художні твори, рецензії, критичні статті, які стосувалися письменства міжвоєнного двадцятиліття Парламентська бібліотека випустила також покажчик змісту щорічника «Наука і культура Україна» (2003) від часу його виходу у 1966 в упорядкуванні Євгенії Бабич Деякі П поєднують різні жанри, зокрема у праці «Львівському відділенню Інституту літератури ім Т Г Шевченка НАН України — 10 років» наявні нарисова частина (Є Нахлік) і бібліографічна (О Федорук)

По́каз — різновид мімезису, своєрідна дистанція, вживана для регулювання наративної інформації, як і розповідь, але відрізняється від неї та дієгезису детальним, сценічним розкриттям зображуваних ситуацій та подій при мінімальній оповідній медіації

Поколі́ння (*нім Generation*) — умовна назва товариства митців (письменників, критиків, малярів, музик, архітекторів та ін), утвореного переважно ровесниками, ідіостилі яких, переплітаючись, окреслюють стильову тенденцію Об'єднавчим чинником творчості П постає спільне чуття історичної доби, обстоювання суголосних артистичних ідеалів, іноді — естетичних концепцій та програм Важливим є взаєморозуміння художніх смаків, шанування талантів П відображає напружену динаміку літературного процесу, яка збігається з процесами оновлення стилю, формується як заперечення попередньої стильової тенденції чи напряму, полемічне протиставлення їм нових літературних систем, що іноді набуває епатажного вигляду, але здебільшого розвивається як продуктивна спадкоємність Найвиразніше це явище виявилося за доби романтизму, хоч було відоме і класицистам, і «штюрмерам» П характерне для різних стильових тенденцій модернізму й авангардизму, що розвивались у межах того чи того напряму Інколи П видається невиразним, але може мати і яскраві, неординарні вияви, наприклад перейняте жагою експериментаторства «розстріляне відродження» двадцяти-, тридцятирічних письменників П , які назвали за десятиліттям, — «вісімдесятники», «дев'яностики», важко розглядати як окрему літературну школу чи стильову тенденцію, адже, як зазначає Роксана Харчук, ті самі автори у 80-ті (Ю Андрухович, Оксана Забужко, К Москалець та ін) писали поезію, а в 90-ті XX ст — прозу

«Поколі́ння 1898 ро́ку» — напрямок у творчості іспанських митців межі XIX—XX ст , що сформувався внаслідок кризи після поразки іспанців у війні з американцями Інакше його називають «Покоління катастрофи» Його організатором вважається М де Унамуно До нього увійшли прозаїки П Бароха-і-Несі, Асорін, Р М дель Вальє Інклан, драматург Х Бенавенте-і-Мартінес, поет А Мачадо-і-Руїс та ін , які спиралися на досвід А Ганівета та Х Коста-і-Мартінеса Їх не сприймали як окрему групу, але до 1910 відбулося певне її структурування Цих митців об'єднувало різке неприйняття державного офіціозу Іспанії, патріотизм та «аристократизм духу», відчутний песимізм Творче покоління прагнуло освоювати першоджерела і водночас вимагало європеїзації національної культури та літератури Перед Першою світовою війною відбулося розмежування письменників на мілітаристів (Асорін, Х Бенавенте-і-Мартінес) та їхніх противників А Мачадо-і-Руїс, Р М дель Вальє Інклан, М де Унамуно

«Поколі́ння 45-го ро́ку» — напрям індонезійського письменства, який репрезентували Гайріл Анвар, Ідрус та ін , сформований після серпневої революції 1945 Вони об'єднувалися довкола відділу «Арена» («Gellanggang») при журналі «Політика» («Siasat»), мали повстанські настрої, спрямовані проти іноземних загарбників, обстоювали теорію універсалізму, виявляли інтерес до психологізму тощо Наприкінці 40-х XX ст у їхніх творах посилилися мотиви самотності та розчарування

«Поколі́ння 50-х рокі́в» — умовний термін індонезійського літературознавства, який запровадив поет і критик В С Рендр (1953), підтримали молоді письменники (Сітор Сітуморанг, Аїп Росіді, Тото Сударто Багтіяр, Ардан, Рамадан Картагадімаджа та ін), співробітники журналу «Свобода» («Merdeka»), де вони мали свій відділ «Дзвін» («Genta») Не об'єднані спільною ідеєю, естетичною програмою, вони розробляли у своїх творах морально-етичні, психологічні, провінційні теми, цікавилися художньою формою, фольклором та класикою

«Покри́тий» — давньогрецький парадокс, приписуваний Евбуліду Мілетському (IV до н е)

— Чи знаєш ти цього покритого чоловіка?
— Ні
— Це твій батько Отже, ти не знаєш свого батька

Відомий також аналогічний парадокс під назвою «Електра» «*Електра знає свого брата Ореста, але не знає подорожнього* ["П "], *що це її брат*» Такий прийом, використовуваний софістами, спирається на двозначність відповіді, адже у парадоксі «П » важко

дати розгорнуту ствердну відповідь, яка могла б звучати так «Ця людина покрита, тому мені невідомо, знаю я її, чи ні» Г Фреге (1848—1925) намагався декодувати цей парадокс на підставі своєї теорії опосередкованого використання імен

«Покýтська трíйця» — умовна назва об'єднання українських письменників В Стефаника, Марка Черемшини (псевдонім І Семанюка), Л Мартовича, що були родом із прикарпатського Покуття на Станіславівщині (нині — Івано-Франківська область) В Стефаник народився у селі Русове Снятинського повіту, Марко Черемшина — у селі Кобаки Косівського повіту, Л Мартович — у селі Торговиця Городенківського повіту Вони разом навчалися у Коломийській та Дрогобицькій гімназіях (90-ті XIX ст), зібрали бібліотечку української літератури, створили літературну групу В Стефаник та Л Мартович спільно написали свої перші оповідання «Нечитальник» та «Лумера» Для їхніх творів характерне поєднання гуцульських діалектизмів та літературної мови, виробленої наддніпрянськими поетами, освоєної Ю Федьковичем, І Франком, М Павликом та ін Хоча представники «П т » мали схожі погляди на життя та письменство, їхні літературні уподобання відрізнялися Л Мартович тяжів до традиційного реалістичного наративу, в межах якого часто сатиричними засобами розкривав негативні явища суспільства збірки «Нечитальник» (1900), «Хитрий Панько і інші оповідання» (1903), повість «Забобон» (1910—11) та інші твори, не опубліковані за життя автора, наприклад соціально-побутова повість «Село Підойми» Натомість В Стефаник розкрив можливості індивідуального стилю в модернізмі, почавши свою творчість як символіст (поезії в прозі, не визнані народовською критикою) та утвердившись як експресіоніст у новій для української літератури новелістиці (збірки «Синя книжечка», 1899; «Камінний хрест», 1900, «Дорога», 1901, «Моє слово», 1905, «Земля», 1926) Близьким до його стильової манери був Марко Черемшина, який теж писав поезії в прозі, але віддавав перевагу новелам (збірки «Карби», 1901, «Село вигибає Новели з гуцульського життя», 1925) І Франко, аналізуючи доробок нової творчої генерації початку XX ст , до якої він відносив В Стефаника та Марка Черемшину, зазначав, що нова українська проза «набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, граціі та різнорідності»

Полéміка *(франц polémique, від грец polemikos· ворожий, войовничий)* — зіткнення різних поглядів на проблему, які виникають під час її обговорення у пресі, на радіо, телебаченні, під час диспутів тощо На відміну від дискусії, опоненти якої намагаються дотримуватися принципів еристики, П набуває пристрасного характеру, спрямовується на те, аби за будь-яку ціну перемогти ідейного противника, утвердити власні чи корпоративні переконання, позиції певних угруповань та шкіл, ідеологічних систем У П можуть застосовувати нетолерантні засоби, вдаватись до інтриги, відкидати компроміси, що засвідчує. наприклад, полемічна література, поширена після Берестейської унії 1596, чи «розвінчування» модернізму радянським літературознавством

Полемíчна літератýра *(грец polemikos: ворожий, войовничий і лат litteratura. буквене письмо, освіта, наука)* — сукупність пам'яток писемності теологічного та публіцистичного характеру, поява яких спричинена розколом християнської церкви на православну та католицьку в 1054 Одним із перших полемістів вважають Феодосія Печерського, автора послань до Ярослава Ізяславича, в яких він виступав проти «чяжеі віри» та її «єресей» Його традицію продовжили митрополити Георгій та Іван II Спроба об'єднання церков спостерігалася під час Флорентійської унії (1438—39), згоду на яку дав руський митрополит Ізидор, однак хворобливе, затяжне протистояння між її двома гілками не було подолане Замість сподіваного діалогу, пошуків істини їх представники намагалися за будь-яку ціну перемогти своїх опонентів, тому найпоширенішим жанром був памфлет, наприклад анонімна «Історія одного папи римського» (середина XVI ст), де оповідалося про «Петра гугнявого блудника», після смерті якого одягла митру його коханка «дівиця на ім'я Стефана» Нову спробу об'єднати православну та католицьку церкву започаткував Бенедикт Гербест («Wypisanie drogi», 1566) Особливого розголосу набула книга Петра Скарги («Про єдність костьола Божого під одним пастирем», 1577; друге видання — 1590), що сприймалася за програму Берестейської унії (1596) й викликала спротив православних духівників, які вбачали у цьому заході підступи католиків, папістів Про це йшлося вже в анонімному, композиційно аморфному «Послании до латин из их же книг», написаному переважно живонародною мовою між 1577 та 1581 Участь в антикатолицькій полеміці взяв ректор Острозької академії Герасим Смотрицький, написавши «Календар римський новий» (1587) з приводу запровадження папою Григорієм XIII точнішого календаря замість традиційного юліанського, яке православні ієрархи вважали порушенням усталених звичаїв віри, примарою «передпекла» Цікавим є його «Ключ царства небесного» з м'якими дотепами, паронімами Прозові періоди в ньому інколи перемежовувалися нерівноскладовими віршами з оказіональною римою Протестом проти організаційних дій католицтва був утрачений нині «Катехізис» (1595) ректора Львівської братської школи, викладача Віленської братської школи Стефана Зизанія Тустановського, але збереглася відповідь на нього єзуїта Щасного Жебровського («Кукіль, що розсіває Стефан Зизаній в церквах руських у Вільно», 1595), який спростовував поширювану православними і протестантами тезу про тотожність Папи Римського з антихристом Цю тезу Стефан Зизаній поглибив у «Казанні святого Кирила, патріарха єрусалимського, про антихриста та знаки його» (1596), доводив, відповідаючи Іпатію Потію («Унія, алъбо Выклад арътыкулов ку зъоноченью грековъ с костелом рымским належацых», Вільно, 1595) та апелюючи до Св Письма, що «сума всіх знаків антихристових» латинників та їхнього зверхника дорівнює «звіриному числу» 666 Різке несприйняття в православних ієрархів викликала книга «Синод Берестейський та його оборона» (Краків, 1596), перекладена книжною українською мовою Іпатієм Потієм, в якій обґрунтовувалася правочинність унії з погляду потреби єднання християнської віри Такі аргументи були відкинуті в анонімному «Вказі о том, што именуют быти отступницы церкви святое всходное папежа римского, а не Ісуса Христа» (1597), особливо у книзі «Апокрисис, албо Отповідь на книжкы о съборі Берестейском, именем людей старожитной релии гре-

ческой, через Христофора Филялета врихлі дана» польською та українською мовами (Вільно, 1597, Острог, 1598), що спонукала Іпатія Потія до написання «Антиризису» Новий твір єпископа, у свою чергу, зумовив появу «Отпису на лист в Бозі велебного отца Ипатія» Клірика Острозького, що був опублікований разом з іншим твором «Історіа о листрикійском, тесть о разбойническом, Ферарском або Флоренском синоді» (Острог, 1589) Другий «Отпис» (1599) цього автора не публікувався У 1603 з'явилися анонімні «Вопросы и отвіты православному с папіжником», де обстоювалися пріоритети православ'я У той час була надрукована «Книжниця в шости відділах», або «Про єдину істинну православну віру» (1604), острожця Василя Суразького Найяскравішою постаттю серед авторів П л вважається Іван Вишенський Його «Книжка» з десятьма творами («Викриття диявола-світодержця і звабної його ловитви цього скоропогибного світу [ ]», «Благочестивому государю Василю, князю Острозькому, і православним християнам Малої Росії [ ]», «Тобі, котрий мешкає в землі, що зветься Польська, всякого віку, стану і влади народу руському, литовському і лядському [ ]» та ін) і трьома передмовами мала вийти в Острозькій друкарні, проте був опублікований лише скорочений варіант «Писання до утеклих від православної віри єпископів», в якому викривалися відступники від православного віровчення єпископи Іпатій Потій, Кирило Терлецький, митрополит Михайло Рогоза та ін Пізніше «Иоанн мних з Вишні» написав ще шість послань, найвідоміші з яких — «Короткослівна відповідь Феодула, який скитує у Святій Афонській горі [ ]», «Зачіпка мудрого латинника з дурним русином» тощо Не сприймаючи позицію католицької церкви, він заперечував також набутки європейського Ренесансу, вчення Арістотеля і Платона, «комедии и машкари», тобто тогочасне сценічне мистецтво, обстоював ідейні настанови ісихазму, апологетизував утопії раннього християнства, вимагав обмежити розвиток людини читанням Псалтиря, Часословця, Октоїха, захищав штучний «словенский язык», виявляв виразні риси пасеїзму, тому не пристав до пропозиції Юрія Рогатинця очолити народний антикатолицький рух, заявляючи, що «я з народом заповітів не складав і відповідей не творив, і народу я не знаю, в бесіді з ним не спілкувався і на очі не здибувався» Пристрасні інвективи Івана Вишенського, який усамітнився на горі Афон для порятунку власної душі, не містили протесту проти соціальної кривди, який йому приписали пізніші дослідники творчості полеміста Гнівні послання та листи адресувалися уніатам, яких автор характеризував низкою неологізмів «*єси кровоїд, м'ясоїд, волоїд, скотоїд, звіроїд, свиноїд, куроїд, гускоїд, птахоїд, ситоїд, солодкоїд, пирогоїд*» тощо Гострі саркастичні памфлети Івана Вишенського як різновид ораторсько-повчальної літератури позначені імпульсивністю, характеризуються своєрідною колажністю жанру за відсутності композиційної стрункості Безапеляційними інвективами, використовуючи момент авторської присутності, Іван Вишенський прагнув залучити свого реципієнта до прийняття його позиції та намірів дії Його творам властиві надмір однорідних понять і образів, багата синоніміка, яскраві риторичні фігури, ускладнені синтаксичні конструкції, що спиралися більше на традицію «плетіння словес», а не на барокове письмо Сатиричний синтез зображально-виражальних засобів у памфлетах Івана Вишенського виражений через складні епітети (*«мясочревоохотный»*, *«детиноигралский»*), метафори (*«волци пастырообразные»*), антитези (*«днесь кат, а завтра священик»*), що зумовлює враження гіпертрофії ідіостилю Його твори, відкриті дослідниками в 1858, були частково опубліковані (1865) М Костомаровим, їх вивчали Г Житецький, М Сумцов, А Кримський, В Перетц, І Франко, І Єрьомін та ін Серед багатьох антиуніатських памфлетів виокремлюють анонімну «Пересторогу» («Перестрога зіло потребная на потомные часы православным христіаном», 1606), автором якої міг бути або Юрій Рогатинець, або Йов Борецький Активним полемістом був Мелетій Смотрицький, автор трактатів «Антиграфе» (1608), «Тренос» (1610), «Виправдання невинності» (1621), «Оборона виправданням» (1621), «Відпір в'їдливим писанням» (1622), опублікованих ченцями віленського православного монастиря Святого Духу Після переходу до унії він написав «Апологію» (Львів, 1623), «Protestantia» (Львів, 1629), «Paraenesis, albo Napomnienie» (Краків, 1629), «Exaethesis, albo Expostulatia» (Львів, 1629) Довкола цих видань спалахнула локальна полеміка Так, слуцький протоієрей Андрій Мужиловський («Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu», 1629) звинуватив Мелетія Смотрицького у релігійних хитаннях, одночасно боронячи від обвинувачень Стефана Зизанія та Клірика Острозького Мелетій Смотрицький у відповідь вказав на неосвіченість православних духівників, що спростовував уже Остап Кисіль («Antapologja», 1632) під псевдонімом Галяція Діплица Найпомітнішим твором із полемічної спадщини Мелетія Смотрицького вважається «Тренос», підписаний псевдонімом Теофіл Ортолог У ньому йдеться про плач православної церкви, зображеної за допомогою символу Матері, що нарікає на своїх дітей Твір має ритміку народних голосінь «*Горе мені бідній, горе, горе нещасній Ах, з усіх боків з добра ограбованій! Горе мені, на світську ганьбу тіла мого з шат оголеній! Лихо мені, нестримними тягарами обтяженій! Руки в кайданах, ярмо на шиї, пута на ногах, вода під ногами глибока, вогонь по боках невгасимий Звідусіль крик, звідусіль страх, звідусіль переслідування* [ ]» Перекинчикам на зразок Михайла Рогози чи Йони Гоголя твір пророкував неминучу кару Зазнавши нестерпної наруги, Мати закликає «славний руський народ» проявити свій волелюбний характер «*Не хотіть всього світу кпини зносити Покажіть себе, дайте про себе знати, що ви народом Божим вибраним єсте*» У «Треносі» використано значну інтертекстуальну основу автор посилався на 142 християнських авторитети і діячі європейського Ренесансу (Дж Саванаролу, Депер'є, Т Мюнстера, Еразма Роттердамського), навів вступ із «Листів без адреси» Ф Петрарки, переклав на латину та польську мову його антипапський сонет, цитував вірші А Баптисти, Іоанна Мніха, Б Опата, М Гея та ін Проти унії виступили ієродиякон Києво-Печерської лаври Леонтій («Сказаніє о єресех», 1608), пресвітер Слуцької церкви Андрій («Опис на униатов виленских», 1616) До їхніх протестів приєднався Захарія Копистенський, який у своїй «Палінодії, или Книгы обороны кафолической святой апостолской всходней церкви и святых патріархов, и

о россох христіанех» (1620—22) полемізував із віленським уніатським архімандритом Львом Кревзою («Оборона єдності церковної», 1617), вбачав у його доведеннях «облудні викрути» «Што за правды блюзнірства есть на святых и на соборы, а не аргумента!» «Палінодія» вважається останнім значним твором П л , який ще вплинув на «Універсальну протестацію та побожню юстифікацію» (1621) Єзекіїля Курцевича та Ісаії Копинського, спрямовану на викриття уніатської ієрархії, присвячену обґрунтуванню висвячення константинопольським патріархом Феофаном Йова Борецького на київського митрополита (1620) На захист православних священиків виступив посол до варшавського сейму від волинської землі Лаврентій Древинський у своєму «Синопсисі» (1632) Того ж року було створено комісію, очолену королевичем Владиславом, яка виробила «Статті для заспокоєння релігії грецької», що мали примирити православних з уніатами та католиками, дозволяли здійснювати церковні обряди за усталеними традиціями, будувати церкви, запроваджувати семінарії, школи, друкарні Проте цього не сталося П л розпочалася завдяки Касіяну Саковичу, колишньому ректору Київської братської школи, автору «Віршів на жалосний погреб гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного [ ]», який перейшов у католицтво Низка його брошур («Календар давній», 1640, «Собор київський схизматський», 1641, «Діалог», 1642) і талановито написана «Перспектива» — книга про єресі і забобони греко-руської церкви (1642) були присвячені викриттю «абсурдів» уніатської та православної діяльності Касіян Сакович вказував на висвячення недостойних, хабарництво, розпусту, пияцтво тощо, протиставляючи їм європейську освіту, схвалював діяльність Петра Могили, який опікувався Києво-Могилянською колегією, радив православним єднатися з католиками Видання викликало обурення і серед уніатів («Дзеркало, або Заслона» пінського єпископа Пахомія Войни-Оранського, 1645, «Образ православної церкви східної» дерманського архімандрита Івана Дубовича, 1645), і серед православних (написаний польською мовою «Літос», 1644, де під псевдонімом Євсевія Пиміна був прихований київський «Атеней» на чолі з Петром Могилою) Київське видання заперечувало основні закиди Касіяна Саковича, часто переносило полеміку на теологічний рівень, боронило православні книги, доводило, що аморальні вчинки поширені у всіх конфесіях, тому їх слід виправляти у кожному окремому випадку Водночас Євсевій Пимін, використовуючи прийоми бурлеску, прагнув принизити, окарикатурити Касіяна Саковича П л другої половини XVII ст доповнюється антимусульманськими мотивами трактати «Лебідь» (1679) та «Алькоран Махометів» (1683) Іоаникія Галятовського, в яких ставиться під сумнів божественне походження Магомета Протистояння між католицькою, уніатською та православною церквами не втрачало гостроти, засвідченої анонімним рукописом «Такими навітами православную церкву і церкви, монастирі малоросійскіє іскореняють от многих літ ляхи А нижей на то способи суть описани, як тоє обварювати треба» (1667—71), що був синтезом публіцистики та дипломатичної ноти, бо теологічні аспекти в ній згадані побіжно Порятунком зі скрутного становища, в якому опинилася тогочасна українська культура, автор вважає запровадження освіти, підтримку братських шкіл Аналогічні міркування містить написана польською мовою «Нова міра старої віри» (1676) чернігівського єпископа Лазаря Барановича, де толерантно спростовуються закиди єзуїта Павла Бойми («Стара віра», 1668), який намагався довести, що православне віровчення не може бути давнім, тому що його духівники погано розуміють Св Письмо Проти упереджених поглядів польського духівника Миколи Ціховського («Трибунал») виступив Іоаникій Галятовський у книзі «Staru kosciol» (1678), викликавши появу твору люблінського уніата Теофіла Рутки («Golіаn swoim mieczem porazony», 1869) У брошурі «Розмова білоцерківська» (1676) Іоаникій Галятовський наводить свій диспут із королівським проповідником Адріаном Пекарським у присутності короля та його челяді, в якому розкриває безпідставність аргументів опонента Найпомітнішим твором православного полеміста вважається трактат «Підвалини, на яких латинники єдність Русі з Римом будували» (1683), в якому він полемізував з католиками, наводячи факти прийняття Київською Руссю християнської віри до її розколу, одруження європейських королів із києворуськими князівнами, королювання Данила Галицького, який прийняв високий титул від Папи Римського, залишаючись православним тощо, викривав кривди, завдані католиками та уніатами Католицьким й уніатським опонентам, які вдавалися до підміни тез, зокрема звинувачували православних в аріанстві, дав також відсіч Іоаникій Галятовський («Alphabetum rozmaitych heretykom», 1681, «Sophia mądrosc», 1686, «Боги поганскіє», 1686) Наприкінці XVII ст П л поширюється на Закарпатті, де унія була запроваджена в 1646—49 Серед тамтешніх захисників православної церкви вирізняють Михайла Андреллу, який, будучи уніатським священиком, повернувся у православ'я У своїх творах «Логос» (1691—92), «Оброна вірному каждому человіку» (1697—1701) він повставав не лише проти католицьких та уніатських тенденцій, а й наголошував на своєму неприйнятті протестантизму, за що зазнав переслідувань, був ув'язнений Останнім представником П л був Григорій Скибинський, який став уніатом, щоб навчатися у Римі, але не втрачав своїх православних переконань Однак йому не повірили у Росії, куди він приїхав за царювання Петра І, звинуватили в спробах «совращать» латинством православних «московитов» Тому він змушений був за наказом патріарха оприлюднити «Краткое сказание и описание трема частьми о граді Римі і всей Италии з нікоторыми грады западных царств, в которых великіи академіи знайдуются» (до 1702) у чотирьох частинах Твір був написаний українською мовою, близькою до народної П л радше є пам'яткою публіцистики, ніж письменства Запровадження унії багато українців сприймали як новий прояв польської експансії, тому православ'я співвідносили з національною ідентичністю Не було враховане й те, що унія зберегла православні ритуали, обравши за зверхника Папу Римського, а після падіння Візантії патріархи східної церкви втратили свій вплив

Полемі́чні дужки́ *(грец poletikos ворожий, войовничий)* — публіцистичний прийом, що використовується для викладу критичного зауваження чи гострої відповіді автора своєму опоненту і полягає у перефразуванні його думки або цитуванні її

Поленлідер *(нім Polenlieder польська пісня)* — твори німецьких поетів А Платена, М Вайта, К Герлоссогна та ін , які, імітуючи польські пісні, романтизували польське повстання 1830—34 як вияв незалежності народу

Поліелеме́нтність фолькло́ру *(грец poly багато, лат elementum· стихія, англ folklore, букв народна мудрість)* — субстанційна ознака цілісності зображальних засобів фольклору, суголосний античним поняттям «хорей» та «мусичне мистецтво» комплекс артистично-образних складників слова, музики, гри, міміки, пластичності, танцю, або, за формулою О Веселовського, «Історична поетика» «пісня — оповідь — дійство — танок» Різне поєднання цих компонентів визначальне для певного жанру, наприклад слово і музика характерні для пісні, слово і міміка — для усного наративу, танок і міміка — для пантомімічних хореографічних різновидів тощо Комплекс усіх елементів витворює синкретичні (на ранніх етапах розвитку мистецтва) чи синтетичні (на пізніх етапах розвитку мистецтва) жанри обрядове дійство, фольклорний театр тощо

Полілóг *(грец poly багато і logos слово, вчення)* — див **Багатоголóсся.**

Поліметрія *(грец poly багато і metron міра)* — застосування кількох віршових розмірів в одному поетичному творі, переважно у поемах, романах у віршах тощо Так, у поемі І Франка «Похорон» спостерігається і п'ятистопний ямб, і двостопний дактиль, і чотиристопний дактиль, і навіть восьмистопний хорей П Руднєв (стаття «Поліметричні композиції М Некрасова», 1975) пропонує вживати поняття «поліметрична композиція» щодо вірша, який складається з експресивно автономних ланок, написаних різними розмірами, перемежованих прозою Л Бельська («Проблеми теорії вірша», 1984) має на увазі віршові конструкції, в яких метричне чергування зумовлене «сюжетно-тематичним рухом та супроводжується композиційно-графічним окресленням», коли відсутня сюжетна мотивація, пропонує використовувати поняття «поліморфна конструкція» У П виокремлюють мікрополіметрію (М Гаспаров, «Нарис історії європейського вірша», 1989), складену з «надто малих різномірних ланок, із надто рясними змінами віршової форми у кожному або майже кожному чотиривірші», та макрополіметрію, за якої зміна віршового розміру залежить від зміни настрою ліричного героя чи предмета зображення В Холшевников звужує поняття «П », не враховуючи одиничних метричних змін, строф іншого розміру, тлумачить її як зіткнення невеликих частин у межах поеми, написаних для контрасту різними розмірами Особливий інтерес до П з'явився за доби бароко, романтизму, що висвітлювала польська дослідниця Л Пшоловська, модернізму, метричні проблеми якого разом із аметрією аналізував іспанський літературознавець Т Наварро П відома здавен, застосовувалася у монодіях Поширена вона і в фольклорі, на що звернув увагу О Кошиць (стаття «Про українську народну пісню»), її приклади віднаходяться у календарно-обрядових («Хвалилась береза перед дубами »), родинно-обрядових («Ой тихо, тихо Дунай воду несе »), родинно-побутових («Козак од'їжджає, дівчинонька плаче »), історичних піснях («Ой на горі та й женці жнуть »), баладах («Ой піду в садок та нарву квіток »), думах Використовував цей прийом і Т Шевченко За підрахунками Наталі Костенко («Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка Методична розробка з курсу віршознавства», 1994), випадки вживання П у його віршах сягають 68,5% Проблема Шевченкової ліро-епічної, епічної, епіко-драматичної П проаналізована у кандидатській дисертації «Український поліметричний вірш природа і тенденції» (2005) Надії Гаврилюк, яка розглядає різні віршові конструкції в межах силабіки та силабо-тоніки, використання народно-пісенних форм та силабіки книжного походження Дослідниця висвітлила також практику застосування різних розмірів у пісенних формах, у поезії А Малишка, М Бажана, І Драча, С Жадана Приклад П з «Вертепу» С Жадана

Хто знає можливо все це звір який проповзає піском
проповзає піском і цей пісок він наче тісто і наче цукор
і цей пісок він склом засипає папери в конторах
і монітори в квартирах
розвіюється з кишень

У наведеному віршовому фрагменті з оказіональною римою кожен рядок має свій розмір тактовик, акцентний вірш п'ятистопний дактиль, двостопний дактиль і двостопний амфібрахій П та похідна від неї поліметрична композиція є зразком віршового багатства поета, наприклад Ліни Костенко, для віршів якої завжди була характерна динаміка різних, класичних та некласичних метричних структур, що дослідила Ольга Башкирова у кандидатській дисертації «Версифікація Ліни Костенко (Метрика, ритміка, строфіка, фоніка)» (2005)

Полільни́цька пісня — різновид обрядових пісень, близький до трудових (косарські, гребовицькі, жниварські), що виконувалися пізньої весни при полінні льону та проса Поширені на всіх етнічних територіях Білорусі, а також на півночі України, де вони набувають жартівливого характеру, на відміну від мінорних білоруських П п

Полінім *(грец poly багато і onyma ім'я)* — колективний твір Поширений П у фольклорі, художній літературі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Диявольські параболи» Юрія Клена і Л Мосендза, «Адепт» В Єшкілєва та О Гуцуляка і т д Практикується він і в літературознавстві у вигляді колективних монографій («Стильові тенденції української літератури XX століття», 2004), посібників («Історія української літератури XX століття у 2 кн », 1998) тощо

Поліптих *(грец polyptychos складений кілька разів)* — загальна назва кількох творів (диптих, триптих, тетраптих), об'єднаних спільним задумом, іноді — спільною назвою

Поліптотóн *(грец polyptōtos багатоприкладний)* — стилістична фігура, що полягає у використанні надміру відмінків, вживається у реченні при повторенні різних граматичних форм одного слова, переважно іменника та займенника для посилення стилістичної виразності, що характерне для ідіостилю О Довженка Яскравий приклад П спостерігається у фрагменті про уявлення малого Сашка, зумовленого сприйняттям колядок («Зачарована Десна»)

[ ] І ось, вслухаючись в чарівні слова я починаю видіти великий молодець, ходжу я по торгу з конем серед крамарів і купців. І мушу я ніби продати коня, бо

слова мої співали так «Ой коню, коню, ти порадо моя Ой, порадь ти мене, та продам я тебе за малу ціну, за сто червінців» А кінь у яблуках, шия крута, червона стрічка в гриві, одспівує мені на вухо не продавати його і спогадати про себе Я почуваю біля вуха його ніжні м'які губи, а слова коневі такі, що повік пам'ятатиму «Ой, чи ти не забув, як у війську був, як ми з тобою бились з ордою, да як же за нами турки влягали, ой, да не самі турки, пополам з татарами Да догнали ж бо нас аж на тихий Дунай, до крутого берега, — святий вечір »

В Домбровський розглядає цю стилістичну фігуру як імперативну

Полісемі́я *(грец poly багато і sēma знак)*, або **Багатозна́чність,** — наявність кількох значень у семантиці мовної одиниці, наприклад у слові *гострий гострий ніж, гострий вітер, гострий клин, гострий зір* тощо П уникають у наукових текстах, однак і в них трапляються випадки порушення цієї настанови П формується переважно на підставі подібності чи суміжності двох або кількох предметів і явищ, названих певним словом, тому відповідно йдеться про метафоричний та метонімічний принципи П, що урізноманітнюють експресивно-емоційні відтінки мовлення Між значеннями одного слова наявний асоціативний семантичний зв'язок Розрізняють первинні, тобто основні, прямі, значення слова і вторинні, похідні, переносні Зв'язок між ними розгортається за певними семантичними ознаками, що здебільшого актуалізуються у певному художньому контексті

Полісиндето́н *(грец polysyndeton)*, або **Багатосполучнико́вість,** — стилістична фігура, яка полягає в нагромадженні однакових сполучників та інших службових слів задля логічного чи емоційного наголошення кожного вимовленого компонента, здебільшого однорідних членів речення Часто П пов'язаний з анафорою, акцентує на перелічуваних компонентах твору, посилює враження єдності вислову, витворює ефект градації, як сполучник *і* в сонеті «Ab antiquo» М Фішбейна

Заходять очі — смеркне у світах
Торкнула ніч одежини обдерті
Пошерхлі губи Кружеляння смерті
Чи десь невидно кружеляє птах

І пилюга, і присмерк на вустах,
І присмак виноградини і крові,
І молитви пошерхлі вечорові,
Що вже за мить обернуться у прах

І зрана ні притулку, ні оселі,
І тільки безмір білої пустелі
І виднокіл — одвічні терези

І це блукання краєм, завше голим,
І завше там, десь там, за видноколом
Видіння виноградної лози

В Домбровський пропонує на позначення П свій термін «полісиндет»

Полісхемати́чний хоріямбі́чний диме́тр *(грец. poly багато, schēma вид, форма, choreios, iambos двоскладові стопи з наголосом на першому та другому складах, лат dymetrum. двомірний)* — верс в античній метриці, складений із двох хоріямбів (—◡◡—), перший з них може бути зафіксований через ямб (◡—◡—), трохей (—◡—◡), спондей (————), антиспаст (◡——◡), спадний іонік (◡—◡◡) або висхідний іонік (◡◡—◡)

Політипа́ж *(грец. poly: багато і франц type-ge)* — тиражування певної друкованої форми, за допомогою якого оздоблюють текст періодичних видань, книг (кінцівки, заставки, віньєтки)

Політи́чна коме́дія *(грец politikē державна діяльність і kōmōdia, від komos весела процесія, ōdē. пісня)* — жанр комедії, в якому реалістичні компоненти поєднуються з умовно-фантастичними, із гротеском, публіцистикою, алюзіями на сучасників Вже в давньоаттичній комедії суть вистави розкривалася у полеміці двох антагоністів чи в парабасі, як-от «Хмари», «Птахи», «Лісістрата» Арістофана Цю традицію частково поновили Мольєр («Тартюф, або Облесник»), П О де Бомарше («Божевільний день, або Весілля Фігаро»), Й Л Караджале («Викрадений лист»), Б Нушич («Пані міністерша») та ін Визначальним складником п'єси П к стала у XX ст «Лазня» В Маяковського, «Народний Малахій» М Куліша, «Вій» Остапа Вишні, «Швейк у Другій світовій війні» Б Брехта тощо

Політи́чна фі́кція *(грец politikē· державна діяльність і лат fictio вигадка)* — літературний або кінематографічний твір, у якому фабула базується на міметичній реконструкції відомих політичних подій та постатей, що видаються справжніми, хоч зображені немовби у викривленому дзеркалі У П ф часто апелюють до фактів, документів, біографічних даних, використовують прийом репортажу, як у романі «Артем Гармаш» А Головка

Поліфоні́чний нарати́в *(грец poly багато, phōnē звук і англ narrative оповідь)* — див **Діалогі́чний нарати́в.**

Поліфоні́я *(грец poly багато і phōnē звук)* — багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, важливий виражальний засіб у музиці та поезії П вказує на збалансоване звучання у творі не лише окремих голосів, а й інших його складників, на відміну від застосування рівнозначних голосових партій Зіставлення мелодійних ліній через контрапункт зумовлює ефект їх злиття, де партія автора, якому немовби відводиться роль «диригента», може й не звучати Термін, поширений у музикознавстві, М Бахтін використовував у своїх літературознавчих студіях Проте ще й раніше П викликала великий інтерес у романтиків, символістів та ін, зорієнтованих на використання мелодійних можливостей фоніки у ліриці Особливо якості П виражені в доробку раннього П Тичини, чутливого до музики, який сам намагався проаналізувати специфіку притаманного йому поліфонічного чуття Зразком П є «вертикальні ходи» у вірші «Закучерявилися хмари»

Закучерявилися хмари Лягла в глибінь блакить
О милий друже, — знов недуже —
О милий брате, — розіп'яте —
Недуже серце моє, серце, мов лебідь той, ячить
Закучерявилися хмари

Анафоричні рядки (другий і третій), на думку поета, засвідчували вертикально окреслену відповідь на думку, зафіксовану у першому, горизонтальному рядку, асоціювалися з музичним одночасним прийомом «ля-сі (вгору) — ре-фа-сі (униз)» П Тичина ви-

користав прийом, поширений у музиці, що вказує на музичний склад, базований на поєднанні двох або кількох самостійних ліній, має такі різновиди, як підголосне, контрастне та бурдонне багатоголосся (Ященко Л Українське народне багатоголосся — К, 1962) Витворенню поліфонічної будови також сприяють інструментування вірша, внутрішнє римування та стилістичний прийом кільця У прозі і драматургії П часто постає у вигляді монологів, діалогів, полілогів, позафабульних чинників композиції на зразок ліричного відступу чи вставної новели Ефект П зумовлений взаємодією текстів у творах різних жанрів на рівнях паратекстуальності (заголовок, підзаголовок, епіграф тощо), ремінісценцій, алюзій, цитації, метатекстуальності (реінтерпретація класики), гіпертекстуальності (пародіювання), кодової інтертекстуальності (полеміка з критикою або читачами), автоінтертекстуальності і т п

Поліфункціона́льність *(грец poly багато і лат functio виконання, звершення)* — множинність функцій фольклору П Богатирьов за допомогою поняття П що розширив традиційне уявлення про біфункціональність, тобто лише про естетичну та практичну функції народнопоетичної творчості Аналогічні обмеження намагався подолати й американський фольклорист У Беском, виокремлюючи в усній творчості чотири діяльні аспекти розважальний, ритуальний, виховний, біхевіоральний (поведінковий) П Богатирьов (Питання теорії народного мистецтва — М, 1971) виокремлював соціальну, етичну, магічну, релігійну, обрядову, церемоніальну, еротичну функції, а також національну та крайову, вікову і соціально-статеву, фахову і станову, святкову і повсякденну Важливим є запропоноване ним поняття «жмуток функцій», які у певному жанрі можуть розгалужуватися (одні домінують, інші пригасають, аби невдовзі відновитися) Поруч із термінами «ієрархія», «структура», «система функцій» він розглядав поняття «рівень функціональності» (типи зв'язків, притаманних різним стадіальним класифікаційним членуванням, наприклад філіація жанрів у весільному обряді), «ареал функцій» (різні крайові, демографічні, соціальні зв'язки в межах локальної місцевості, етнічного масиву тощо) та аналогічне силовому чи енергетичному полю «поле функціональних зв'язків», виражених у просторово-часових діях, ступенях їх сили, інтенсивності, протяжності та взаємодії Модель П розвинули інші дослідники (В Гусєв, Е Алексєєв), які виявляють також комунікативну, дидактичну, пізнавальну, нормативну, організаційну (трудові пісні), мнемонічну (дитячий фольклор) функції, досліджують їх ієрархії на різних етапах розвитку фольклору, естетичних та позаестетичних колізій тощо П можна ефективно використовувати і при аналізі літературних творів

Полови́нний соне́т *(італ sonetto, від лат sonus. звук)* — неканонічна строфа із семи рядків (одного катрена та одного терцета), в якій у терцеті два віршові рядки римуються між собою, а третій — з будь-якою римою катрена Приклад українського П с «Докір» із доробку С Крижанівського

Де антологія — питаю Вас, —
Присвячена поетам і сонетам?
Немає часу! А чому є час?
Вину? Знанню? Лаурам чи Джульєтам?
Стрибків, ривків і пристрастей хвилинних
Поезія й наука не терплять,
Як і сонетів справжніх — половинних!

Поло́нік *(польс polonik)* — п'ятискладовий верс або його частина зі сталим наголосом на четвертому складі і з відповідним йому наголосом на першому чи другому складі Поширений у польській версифікації Автор цього терміну, К В Заводзинський, вважав його природною стопою польської силабо-тоніки

Поля́рність *(лат polaris, від грец polos вісь)* — різновид бінарних опозицій, складники яких протиставлені за значенням зміст і форма, правда і кривда тощо Бінарні опозиції покладені в основу міфічного космосу, зокрема світового дерева, є базовими в європейському логоцентризмі, а отже, у письменстві Концепти П зазнають нині критики з позиції постмодернізму, що розглядає їх як прояв метафізичного мислення, як втілення лінійних структур, яким протиставлені нелінійні Водночас постмодернізм, попри свої декларації, залишається в опозиції до класичної та некласичної літератур, адже вийти за межі П неможливо

Помежі́вна ситуа́ція — сукупність екстремальних психологічних станів, які вимагають від індивіда виняткового напруження духовних сил, що дає йому змогу досягти неможливого, оволодіти внутрішньою сутністю — екзистенцією Термін екзистенціалізму Його запровадив К Ясперс, називаючи провину, страждання, смерть Вони засвідчують ілюзорність повсякденного існування, на відміну від справжнього буття в трансцендентному часопросторі, в Богові П с формує постать пасіонарія, до яких слід віднести Т Шевченка, П Чубинського, Лесю Українку, В Стуса та ін, може вплинути на творчість певної літературної школи чи угруповання, наприклад на діяльність «Празької школи»

«Поми́йниця» — рукописний сатирично-гумористичний журнал, що виходив за редакцією представника київської Громади Лоначевського Не маючи на меті займатися політикою, історіографією чи педагогікою, часопис декларував «товариськість», висміювання «слабої сторони людини», дружню критику На його сторінках з'являлися сатиричні твори, зокрема «Временник ракоходия», який висміював «консервативні» віяння Громади Підтримуючи культурно-просвітницький рух, «П» характеризувався нонконформізмом, інтелектуальним пафосом, розкутістю

Помічни́к — одна з семи основних ролей, обраних персонажем чарівної казки (В Пропп), один із шести актантів у ранній актантній моделі А Ж Греймаса, його пізній моделі наративу — позитивний ауксиліант, виражений актором (не суб'єктом) на рівні поверхневої структури розповіді

Поня́ття — мислене відображення загальних, істотних властивостей предметів і явищ довкілля, форма узагальнення сутності, постійної процесуальності зовнішнього та внутрішнього світу Йдеться про цілісність думки, яка визначає іманентні ознаки певного об'єкта, має в основі судження про найзагальніші й істотні його ознаки Формування П здійснюється на підставі порівняння, аналізу та синтезу, абстрагування, ідеалізації, умовисновків Часто воно представлене одним словом, але може бути розгорнуте як словосполучення, уявлення про об'єкт знання.

Прикладом може бути П. мистецтва, сформульоване Г.-В.-Ф. Гегелем («Мистецтво — безпосередній зміст істини, або мислення в образах») чи Л. Толстим («Мистецтво — це людська діяльність, яка полягає в тому, що одна людина певними зовнішніми знаками свідомо передає іншим пережиті нею почуття, а інші заражаються цими почуттями і переживають їх»). Ознаки, які містяться у П., утворюють його зміст, а предмети чи явища, відображені в ньому, засвідчують його реальний та ідеальний обсяг. За співвідношенням змісту і форми, реального й ідеального обсягу виокремлюють різні зв'язки між П.: сумісні й несумісні, тотожні, підпорядковані, співпідпорядковані, протилежні. Тривалий час полеміку викликало питання про сутність самого П. Так, І. Кант ототожнював його із загальним уявленням, Ф. Ібервег — із сукупністю істотних ознак певних предметів, X. Зігварт — з ясним, постійним, усталеним значенням. Проте уявлення стосується швидше чуттєвого пізнання, що впливає на П., а не логічного. Воно відрізняється від судження утвердженням наявності внутрішньо пов'язаних відмінних та істотних ознак і властивостей предмета, цілісного образу. Реалізуючись у мові, П. не тотожне її словам.

Поп-áрт *(англ. pop-art, від popular art: популярне мистецтво)* — течія авангардизму другої половини XX ст. у США, представники якої, спираючись на традиції пізнього експресіонізму з його пошуками сутності об'єкта, спростовували абстракціонізм, обстоювали предметний характер мистецтва й використовували у своїх композиціях побутові речі, промислові відходи, світлини, репродукції, елементи реклами та коміксу, намагаючись так подолати дистанцію між елітарною та егалітарною культурою. Термін запровадив художній критик Л. Елоуей у 1956. Р. Гамільтон на підставі виставки «Це є Завтра» (Лондон, 1956) обґрунтував істотні ознаки П.-а. як мистецтва популярного, тимчасового, зужитого, маловартісного, молодіжного, дотепного, сексуального, химерного, бізнесового тощо. Найвідомішими представниками цієї тенденції вважають Дж. Джонса («Банки з-під кави», «Сірі числа»), Р. Раушенберга (комбінації фрагментів світлин, рентгенограм, креслень, афіш, копій картин Рубенса тощо), Дж. Дайна («Лопата»), Дж. Чемберлена (композиції з пом'ятих автомобілів), К. Ольденбурга (моделювання муляжів), Ф. Армана (відомі «акумуляції») та ін. Вони, руйнуючи уявлення про зображальне та незображальне мистецтво, намагалися зробити його доступним для сприйняття потенційним середнім споживачем, який би не потребував для цього підготовки. Радикальність П.-а. була спрямована не лише проти класичної естетики або «аристократизму духу» модернізму, а й проти відмови кубізму від фігуративності, суб'єктивних сплесків дадаїзму, підтримувала увагу до конкретного об'єкта, використання готових предметів, традицію «ready made». Перша виставка П.-а. мала назву «новий реалізм», засвідчивши повернення до предмета, але не умовно стилізованого, а безпосередньо даного, адже, на думку Р. Ліхтенштейна, будь-який пагорб чи дерево не ліпші від газового насоса та іншої банальної речі. Тому, за твердженням А. Соломона, художню цінність можна знайти на будь-якому смітнику. Будучи явищем суто американським, П.-а. швидко поширився і в мистецтві західноєвропейських країн, спонукавши до виникнення неофігуралізму в Італії, гештальт-форм у Німеччині, нового реалізму у Франції тощо. Ідеї цієї течії здійснювалися на геппенінгах, флюксусах, енвайронменті, соц-арті, вплинули на практику невербального театру, де використовувалася мова жестів та предметів (студії Манхеттена, «нижній» Нью-Йорк, «Театр променевого пістолета» К. Ольденбурга чи «Фекторі» Воргола), позначилися на дизайні, рекламі, конкретній поезії тощо. Можливості П.-а були реалізовані в контексті поп-культури, що активізувала соціальну, рокову, сексуальну свободу, популяризувала кітч та шоу, асоціювалася з «новою чуттєвістю», наявною поза буденним життям (Сьюзен Зонтаг), зокрема у середовищі хіпі та бітників, які протиставляли свій нонконформізм логоцентризму покоління своїх батьків. Відгомін таких тенденцій позначився на художній літературі, зокрема на романах «Коханець Леді Чаттерлей» Д. Г. Лоуренса, «Елементарні частинки» М. Вельбека, на аналітичних працях Р. Барта («Міфологія»), М. Фуко («Історія безумства»). Масове спрощення П.-а. отримало іронічну назву «попса». Прояви П.-а. сприймаються як одне з джерел характерної для постмодернізму семантичної фігури вкраденого об'єкта.

Попере́дня зга́дка — складник розповіді, значення якого прояснюється після першого пригадування, коли ще його важливість не усвідомлена. Цим прийомом скористався І. Франко у повісті «Для домашнього огнища». Інколи, як у романі «Дім на горі» Вал. Шевчука, П. з. (відкрите вікно) може з'явитися на початку твору, а пізніше несподівано повторитись у фіналі. Вона відрізняється від попередньої інформації, бо не витворює прикладу пролепсису, не передбачає чіткого розгортання подій.

Попере́дня інформа́ція — різновид антиципації, повторюваного пролепсису, складник розповіді, що вказує на ситуації та події, які мають невдовзі відбутися: «*Куди ж він махнув і що в його було на думці, незабаром довідаємось*» («Чорна рада» П. Куліша).

Попере́дня поді́я *(нім. Antezedenzien, англ. antecedense, франц. antécédents, польс. antecedencja, рос. предшествование события)* — важлива оповідна частина, що передує фабулі наративних і драматичних творів, зумовлює її оформлення. У драмах П. п. розгортається у вигляді окремих монологів чи діалогів, де йдеться про порушувану проблему та наступні акції, що відбуватимуться на театральній сцені. В епосі автор або наратор у П. п. часто розповідає про долю персонажів до їх появи на сторінках прозового твору, як у романі «Прапороносці» О. Гончара, готуючи відповідну читацьку рецепцію при ознайомленні з його змістом.

«По́поль-вух», або **«Кни́га наро́ду»,** — давній священний епос індіанців кіче з мовної сім'ї майя-кіче у Гватемалі. Пам'ятка індіанської писемності, збережена в оригіналі мовою кіче у латинській транскрипції (середина XVI ст.), містить модель язичницького світосприйняття, космогонічні міфи, історичні перекази та легенди, згадки про тривалі міграції, контакти і конфлікти з іншими індіанськими народами, генеалогічні родоводи, пророчі тексти тощо. Твір написаний ритмічною прозою з використанням паралелізмів, повторів, омонімів, алітерацій. Наприкінці XVI ст. домініканський чернець Ф. Хіменес у Чічікастенанго знайшов пам'ятку, скопіював текст до свого

рукопису про індіанців Гватемали і зробив його переклад. У 1861 «П-в» переклав на французьку мову учений місіонер Ш. Е. Брассер де Бурбур, вільний переклад пам'ятки здійснив К. Бальмонт у книзі «Змінні квіти» (1910). «П-в» вивчали французький дослідник Ж. Рейно (1925), гватемальський учений А. Ресінос (1947), німецький філолог Л. Шульце-Єна (1944).

Попоранізм *(рум. popor — народ)* — літературна течія в румунському письменстві, творчість реалістів, що гуртувалися довкола заснованого в 1906 журналу «Румунське життя». На них вплинули ідеї народництва, які запроваджував у Румунії К. Стере, беручи за основу цей рух у Росії.

Поправка — коротка редакційна замітка, що виправляє допущену помилку у певній публікації.

Популізм *(франц. populiste, англ. populism від лат. populus — народ)* — французька літературна група 20—30-х XX ст. (Groupe populiste: А. Терів, Л. Лемоньє, А. Пурра, А. Пуллай, М. Мардель, С. Лот, Л. Фрап'є, К. Се, Е. Дабі, Т. Ремі, А. Шамсон та ін.), представники якої друкувалися переважно на сторінках газети «Час» («Temps»), обстоювали потребу натуралістичного зображення життя знедолених села і міста, уникаючи політизації, історично зумовленої інтелектуальної бідності персонажів, поглинутих буденними клопотами. Ці тенденції відображені у творах А. Шамсона («Злочин справедливих», «Спадщина», «Цифра наших днів», «Вежа Постійності»), Ж. Сімеона («Арочний міст»), Е. Дабі («Північний готель», «Слід краще жити») та ін. П. мав ознаки натуралізму, використовував творчий досвід Е. Золя. Основні його положення були заявлені Л. Лемоньє («Маніфест популістського роману», 1929) у журналі «Французький Меркурій» («Mercure de France»), де він обґрунтував потребу нарисового зображення життя таким, яким воно є, використання послідовно лінійного мімезису. П. називають і пристосування мистецтва до невироблених егалітарних смаків, що було властиво народникам, поширене в «плужанських» тенденціях до масовизму, «червоної просвіти», у практиці «соцреалізму».

Популяризаційний стиль *(лат. popularis — народний, простий і грец. stylos — паличка для письма)* — різновид популістських тенденцій у письменстві, зорієнтованому на читача з невиробленим естетичним смаком, якому адресовані спрощені твори в дохідливій формі, що часто імітують достеменну художню літературу. П. с. асоціюється із масовизмом, практикою «соцреалізму» тощо.

Популярна література *(лат. popularis — народний і litteratura — буквене письмо, освіта, наука)* — різновид літератури, адресований широкій читацькій аудиторії з невибагливими художніми запитами. До П. л. може належати будь-який жанр — пісня, фарс, мелодрама, кримінальний роман, сенсаційна повість із напруженою, зазвичай стандартною інтригою тощо. Імітуючи достеменне письменство, П. л. часто вбирає її структурні та функціональні властивості, інколи — новаторські тенденції. У постмодернізмі межі П. л. та високої літератури розмиті, аморфні.

Попурі *(франц. pot pourri, букв. — суміш, уська всячина)* — музична п'єса, в якій використані різні популярні мелодії з пісень, оперет, опер тощо.

«Попутники» — талановиті письменники, які, з погляду радянської влади, не вписувалися в межі штучної «пролетлітератури», тому вона прагнула дискредитувати їх. Найбільш непримиренними до «П.» були російські «напостівці» та українські вуспівці, що нехтували іманентними характеристиками мистецтва. «П.» стали основою «розстріляного відродження», деякі письменники входили до «Гарту», але не поділяли позахудожніх настанов об'єднання, що зумовило його розпад («Ланка», МАРС), розкрили свої творчі можливості в Асписі, «неокласиці», ВАПЛІТЕ.

Порівняльна міфологія — наука, що вивчає міфи шляхом їх зіставлення, виявлення спільних та відмінних ознак. Потреба такої дисципліни з'явилася за античної доби, коли стоїки вбачали у богах персоніфіковані функції, Евгемер сприймав їх за обожнених героїв, епікурейці віднаходили у міфах історичні факти, Платон надавав їм філософсько-символічного тлумачення. Середньовічні теологи проголошували міфи джерелом нечистих знань, вели проти них запеклу боротьбу. Перші спроби їх вивчення здійснили Ж. Ф. Лафіто («Звичаї американських дикунів порівняно зі звичаями давніх часів», 1724), Дж. Віко («Засади нової науки», 1725), який окреслив напрями розвитку П. м., визначивши типи міфічного мислення, психологію міфу, синкретизм і т. д. Цінними для П. м. були погляди Й.-Г. Гердера, який, на відміну від Вольтера чи Д. Дідро, схильних до ототожнення міфів із забобонами, відкрив у них космічні моделі світобудови, феномени народної мудрості, індивідуальне національне світосприйняття. У розвідці «Німецька міфологія» (1835) Я. Грімма казка трактувалася як форма народного духу, як шлях пошуку праміфу. Основи П. м. були закладені представниками міфологічної школи (Я. Грімм, В. Шварц, В. Мангард, А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, О. Потебня), розвинуті заснованою Е. Б. Тейлором антропологічною школою (Г. Спенсер, Дж. Фрезер, який обстоював ідею міфопоетичної моделі світу), досвід котрої використовувала Кембриджська школа класичної філології (А. Б. Кук, Г. Маррі, Д. Харрісон, Ф. М. Корнфорд), що розглядала ритуал не лише як джерело мистецтва, а й як форму суспільної свідомості. Таке розуміння ритуалізму висловлював і О. Веселовський, віднаходячи його зв'язки із родами літератури. Ця тенденція домінувала у XX ст. (О. Джеймс, Т. Х. Гастер, Ф. Реглан та ін.), спровокувавши критичне ставлення К. Леві-Строса, У. Баскома, Е. Станнера, Дж. Фонтенроза та ін. до ритуалу, який не завжди поєднується з міфом. К. Леві-Строс розробив структуралістську теорію міфу. Визнаючи чуттєвий рівень міфологічного мислення, вчений виявляє у ньому здатність до узагальнень, логічного аналізу, класифікації, тому обирає метод структури як сукупності відносин між компонентами, що мають бінарні характеристики, використовує його як логічний інструмент подолання фундаментальних суперечностей шляхом медіації. В. Пропп («Морфологія казки», 1928) започаткував структурну фольклористику, розробив сюжетну модель чарівної казки («Історичні корені чарівної казки», 1946). На той час у П. м. домінують дослідження функціональної школи, представленої передусім Б. Малиновським. У його праці «Міф у первісній психології» (1926) йдеться про практичні цілі специфічного сакрального тексту, завдяки якому підтримується культура етносу та лад у космосі. Французькі соціологи (Е. Дюркгайм, Л. Леві-Брюль) висвітлювали

не індивідуальну психологію, а колективну, а також походження ранніх форм релігії, її зв'язок із міфом, його функціонування, відображене у ньому дологічне мислення. Першорядного значення надавалося тотемізму. Л. Леві-Брюль обґрунтував закон співприсутності, якому підлягають колективні уявлення при виникненні асоціацій між тотемічною спільнотою (рослинами, тваринами, явищами природи) та довкіллям. На думку німецького філософа Е. Кассірера, фундатора символічної теорії міфу, міфологія видається замкнутою символічною системою із своєрідними властивостями та моделюванням дійсності. Конкретно-чуттєве мислення здатне узагальнювати, стаючи знаком і водночас не втрачаючи конкретності. Воно сприймається за відповідний ключ декодування, хоч і визнає протистояння сакрального і профанного, не розрізняє реального та ідеального планів, предмету і образу, що не ототожнюються, а синтезуються. Німецький психолог А. Вундт віднаходив у генезі міфу сновидіння, афекти, асоціативні ланцюги. Ці тенденції були переосмислені у фройдизмі, зокрема щодо Едипового комплексу, та в аналітичній психології, передусім у вченні К.-Г. Юнга про архетипи. Внесок у П. м. зробив О. Лосєв працею «Діалектика міфів».

Порівня́льна фольклори́стика — сукупність засобів вивчення народнопоетичної творчості, базованих на зіставленні різних фактів, жанрів, зображально-виражальних можливостей тощо. Будучи складником компаративістики, П. ф. є універсальним способом наукового аналізу, встановлення загальних закономірностей, національно-специфічних явищ, загальних та локальних характеристик. Відкриття порівняльно-історичного методу за доби романтизму сприяло формуванню міфологічної школи, зосередженої на реконструкції найдавніших, спільних для індоєвропейської мовної сім'ї поетичних уявлень та образів. Тоді поширилися теорії запозичень, мандрівних сюжетів, міграційних ідей, які залучили до вивчення багатий фольклорний, зокрема східний, матеріал. Важливим у П. ф. стало обґрунтування О. Веселовським концепції зустрічних течій. П. ф. сприяла висвітленню нових аспектів у антропологічній школі. В. Жирмунський визначив комплекс її завдань, виходячи із впливів та запозичень у фольклорі різних народів, і водночас вказав на історико-типологічні збіги, зумовлені схожими умовами їх суспільного розвитку. Специфіка наукового аналізу залежить від його проблематики, завдань певного напряму фольклористики, різних методів порівняльно-історичної практики. Так, фінські компаративісти (історико-географічна школа) при порівнянні сюжетів намагалися виявити їх праформу і прабатьківщину. На підставі широких структурно-типологічних зіставлень розкривають закономірності побудови, історичного розвитку та семантики чарівної казки (дослідження В. Проппа, Бр. Кербеліте та ін.). Порівняльні дослідження дали змогу К. Леві-Стросу висвітлити складну механіку міфічного мислення. Значну увагу в П. ф. надають також крайовій типології, що відрізняється від загальної (В. Гацак), хоча між ними спостерігаються тісні зв'язки (Наталя Шумада, М. Гайдай, В. Юзвенко, О. Романець та ін.), синхронно-функціональним дослідженням (П. Богатирьов, П. Караман, Р. Волков) структури сюжету казки. Крім історико-типологічного, фольклористи використовують історико-генетичний, історико-культурний методи аналізу або їх сукупність, вибір яких залежить від предмета дослідження (архетипи, сліди запозичень, впливів, закономірності народної творчості тощо). П. ф. також вивчає глибинний смисл текстів, історію окремих пам'яток конкретного національного фольклору та його загальні закономірності.

Порівня́льне віршозна́вство — розділ загального віршознавства, предметом якого є порівняльне дослідження версифікаційних систем різних національних літератур з метою встановлення їх генетичної, історичної, типологічної схожості. У П. в. використовують порівняльно-історичний метод, досвід культурології, фольклористики, археології, історії тощо. Так, Ф. Колесса підтвердив, що Б. Залеський запровадив у польську поезію строфи та віршові розміри під впливом української народної пісні, Р. Якобсон виявив вплив польського римування на українське, зокрема обґрунтував заборону окситонної рими, що тривала до XIX ст., М. Сулима простежив міграцію сапфічної строфи з європейської лірики в українську на межі XVI—XVII ст., а звідти — до сербської та хорватської. Типологічні властивості віршового мовлення розкривав В. Жирмунський («Ритміко-синтаксичний паралелізм як основа давньотюркського народного епічного вірша», 1964), вдавшись до порівняльного аналізу низки давніх пам'яток писемності, близьких за силабічним віршем і наявністю тирад: «Манас», «Алпамиш», угро-фінський епос народів уральської мовної сім'ї. Важливим є моделювання генеалогічного дерева віршової системи, що стало можливим після поширення компаративістики в літературі і фольклорі. Так, Г. Узенер та ін., аналізуючи просодичні системи, зіставив античну та індійську метрику, А. Мейє («Індоєвропейські джерела грецьких метрів», 1923) при порівнянні ведичних віршових розмірів з давньогрецькими народними, призначеними для декламування, виявив основні параметри індоєвропейської метрики, М. Гаспаров («Нарис історії європейського вірша», 1989) спробував реконструювати індоєвропейський вірш.

Порівня́льно-істори́чне мовозна́вство — напрям у лінгвістиці першої половини XIX ст., що досліджував споріднені мови задля з'ясування їх генетичних зв'язків. Його методи і здобутки використовують і в інших гуманітарних дисциплінах, зокрема в літературознавстві та опосередковано — у письменстві. Методи П.-і. м., що спорадично використовувались у XVI—XVIII ст., стали послідовно впроваджуватися після усвідомлення спорідненості мов, їх об'єднування у сім'ї, спонукали до виявлення гіпотетичної прамови. Засновниками П.-і. м. вважаються данський мовознавець Р. Раск, німецькі науковці Ф. Бопп, Я. Грімм, росіянин О. Востоков, які розробили методи аналізу індоєвропейської мовної сім'ї. Вони окреслили вимоги, яких мусить дотримуватися дослідник: враховувати всі різновиди живих, мертвих, розмовно-діалектних мов, при їх зіставленні рухатися від близькоспоріднених до віддалених, визнавати найдавніші спільні форми на кожному етапі порівняння, спорідненими вважати тільки ті, між якими виявлено закономірні відповідності. Крім того, були обґрунтовані головні прийоми, якими має оперувати філолог: порівняння значущих, важливих для спілкування мовних одиниць, виключення ви-

падкових звукових збігів, доведення родовідної подібності порівнюваних слів при висвітленні та врахуванні звукових і структурних відповідностей між ними, визначення приблизних хронологічних відношень між зіставлюваними компонентами задля уникнення помилок при поновленні гіпотетичної первісної форми фонеми або слова, яку назвали архетипом, позначали астериском (*), що запропонував А Шлейхер Реконструкція прамовної схеми сприяє глибшому розумінню історії розвитку певних мовних сімей, що співіснують з індоєвропейською Однак такі прийоми виявляються непродуктивними при вивченні ізольованих мов (баскська, японська, корейська), на підставі порівняльних моделей не завжди вдається виокремити паралельні процеси у споріднених мовах, врахувати одночасне існування архетипів, узяти до уваги діалектні відмінності прамови Дослідження П-і м часто акцентують на особливостях фонетики та морфології, залишаючи поза увагою лексику, семантику, синтаксис

Порівня́льно-історúчний ме́тод — див **Компаративізм.**

Порівня́ння (*нім Vergleich, англ simile, comparison, франц comparaison, польс porównanie, рос сравнение*) — троп, що полягає у поясненні одного предмета через подібний до нього інший, зіставленні їх за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників *як, мов, немов, наче, ніби, буцім* тощо (Юрій Клен «*Блукай та їж недолі хліб і вмри, / Як гордий флорентієць, у вигнанні*») або предикатів *подібний, схожий, нагадує, здається* і т д (Б-І Антонич «*На людське серце свічка є подібна*») Арістотель вважав П основою метафори, виявляв рівні їх взаємопереxідності Проте своєю рухливою синтаксичною структурою, розширенням часового і просторового аспектів (минуле, майбутнє) П відрізняється від метафори, яка перебуває на позиції предиката в реченні Інколи у П опускають сполучник, наближаючи його до метафори «*Книги — морська глибина*» (І Франко) Трапляються випадки вживання П у художніх текстах у формі придієслівного орудного відмінка «*Кришталь, кришталь і золоті ворота / Горять на сонці золотим вогнем*» (О Зуєвський) Вживаються також описові безсполучникові конструкції (І Франко «*Ой ти дівчино, з горіха зерня!*») та конструкції з формами ступенів порівняння прислівників і прикметників, як у вірші про мову М Рильського «*Чистіша від сльози вона хай буде*» Відомі заперечні П, використовувані у фольклорі (народна пісня «*Ой то не зоря — дівчина моя / З новенькими відерцями по воду пішла*») і в художній літературі («Нічна фіалка» Б Бунчука), та невизначені (*такий, що ні в казці сказати, ні пером описати*) П може бути простим, загальновживаним («*На віку як на довгій ниві*»), авторським, психологічним (В Стус «[ ] *полковник зробив тоненьку, як лезо осоки, посмішку*»), двочленним П є і складні, розгорнуті конструкції, як, наприклад, в епосі Гомера, де другий складник синтаксичної структури може сягати рівня самостійного образу, навіть епізоду, вносячи в оповідь прийом ретардації, відхилення від сюжетної лінії, що спостерігається також у віршах «Ти пахнеш, як листя весняне » Д Павличка або «Лошиця з дикими і гордими ногами » М Вінграновського Цей троп має давню традицію, широко застосовується у фольклорі («*парубок, мов явір*», «*дівчина, як зоря*» і т д), відомий із давніх літературних пам'яток «*скачють, акы сѣрыи влъци*» («Слово о полку Ігоревім»)

Порногра́фія (*грец pornos розпусник і graphō пишу*) — натуралістичне зображення у літературі, малярстві, кінематографії, на світлинах того, що стосується статевих зносин, непристойність, цинічність Іноді поняття «П» невиправдано поширюють на еротичні мотиви літератури (мистецтва), деформуючи уявлення про категорію прекрасного Термін походить від назви твору Р де ла Бретонна «Порнограф, або Міркування порядної людини про справжню аморальність проституції» (XVIII ст) У переносному значенні його вживають, коли йдеться про наклепи, інсинуації Так, В Розанов відносив до «порнографії Росії» «Лист Бєлінського до Гоголя» (1847) Соціальна психологія та сексологія XX ст пов'язують П із сексуальною розкутістю, перетворенням інтимних стосунків у ринково орієнтований «виробничий процес» без урахування етичних настанов У постмодернізмі П тлумачиться як симулякр, який, на відміну від традиційної непристойності, вдається до відвертого оголення, вважається «ефектом істини», «оргією реалізму» (Ж Бордіяр)

Поро́жній знак — уявлення про самостійний знак без зв'язку із зовнішнім світом, що супроводжується відмовою від розуміння сенсу позатекстового референта, поняття запровадили постмодерністи Настанова передусім на семіотичний вираз вказує на його хаотичний вигляд, що унеможливлює традиційне трактування світу як тексту Замість суворих співвіднесень значення з конкретним денотатом спостерігається його відкритість, накладання одного значення на інше, що асоціюється з прийомом каталогізації, застосовуваним у літературі, зокрема у барокoвій, наприклад у поезії Івана Величковського чи Климентія Зіновіїва Знання можливих значень набуває безмежної варіативності, може розчиняти об'єкт у безлічі плюральних інтерпретацій при відмові від ідентичності, за словами Ж Бордіяра, «потойбіч добра і зла, потойбіч еквівалентного» Відтепер семіозис сприймається як єдина форма існування будь-якого феномену, позамовне буття не фіксується в межах постмодерністського дискурсу, суб'єкт фройдистського типу постає децентрованим, деперсоналізованим знаряддям презентації культурних сенсів, тому що відбувається повний розрив між означуваним та означником, який діє незалежно від референта, стаючи відповідним рівнем тексту Деонтологізація значень призводить до руйнування естетичної ієрархії символів, притаманної класичному письменству та модернізму, усунення їх позірності, своєрідного «об'єктивованого міражу» (Ф Джеймсон) У П з значення закріплене за суто процесуальним феноменом, процесом, що пов'язує зміст і форму, але не зводиться до них Мовна діяльність немовби позбавляється «ілюзій реального штибу» (Р Барт), слово виконує лише індикативну функцію симулякра

Поро́чне ко́ло (*лат circus vitisus*) — логічна помилка в доведенні, зумовлена порушенням закону достатнього обґрунтування, коли теза виводиться з аргументів, і навпаки Цей прийом використав Мольєр, висміюючи його застосування Так, у його творі батько намагається дізнатися від лікаря Інгареля, чому його дочка німа, на що той відповідає. «*Нічого не*

буває простішого, це залежить від того, що вона втратила дар мови» Коли ж батько прагне з'ясувати справжню причину недуги, медик виголошує «*Всі наші ліпші автори скажуть вам, що це залежить від неможливості діяти язиком*»

Порте́-паро́ле *(франц porte-parole)* — особа, що представляє когось, зазвичай відому людину В епічних та драматичних творах таким може бути персонаж, що репрезентує автора, як у кіноповісті «Поема про море» О Довженка

Портре́т *(франц portrait)* — засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа у художній літературі, що описує його обличчя, фігуру, одяг, манеру поводитися і є складником композиції поряд із пейзажами, інтер'єрами, монологами, діалогами, авторською розповіддю або оповіддю наратора П як художній прийом у процесі розвитку письменства використовували по-різному Гомер зображував своїх героїв через епітет (*волоока Гера*), літописець у монументальному стилі змальовував князів як ідеалізований іконічний знак, автор епічної поеми на зразок «Пісні про Роланда» зображував усі 15 000 баронів як «*вродливих обличчям і станом величних*», письменник-реаліст намагався дотримуватися вимог «зображення життя у формах життя», висвітлювати соціально-індивідуальну визначеність особистості Індивідуалізація П з'являється вже в «Кентерберійських оповідях» Дж Чосера, де 29 прочан, від імені яких ведеться розповідь, наділені особистісними рисами, манерою поведінки, відповідною зовнішністю Ф Рабле у романі «Гаргантюа і Пантагрюель» подав гротескні П своїх героїв, виповнених тілесною, вітальною силою Натомість класицисти вбачали у персонажі взірець для наслідування, узагальнений тип пристрастей та психологічних колізій і нехтували індивідуальними ознаками На відміну від них сентименталісти акцентували на сердечних переживаннях персонажа, романтики надавали йому рис ідеалізованого героя, іноді вдаючись до розлогих мальовничих описів Спираючись на міметичні принципи зображення, письменники змальовують зовнішній вигляд літературних героїв у конкретних ситуаціях, у взаєминах між ними, окреслюють психічні стани, відображені у міміці, жестах, у динаміці мовлення (інтонація, темпоритм, тембр голосу), диханні тощо, розкриваючи таким чином внутрішній світ людини Часто акцентують на одязі, зачісці, що засвідчують естетичні смаки персонажа, вдачу, майновий стан, рід занять, етнічні традиції, наприклад в образі Масі в соціально-побутовій повісті А Свидницького «Люборацькі» «*Отака-то й дівчина була, що побігла через подвір'я шлею боронити просто в спідниці, в сорочці з виложистим комiром зі шляркою, і заплетена в ріжки, на шиї мала низку перл, і боса*» П бувають натуралістичними (паспортними), статичними, докладними, детальними, повними, розгорнутими, іконічними («Маруся» з однойменної повісті Г Квітки-Основ'яненка) або узагальненими, фрагментарними, навіть «нейтральними» «*Господиня, Любов Географівна, вдова років за сорок, жінка якоїсь східної нації, з очима, що лугами чорніли на лобі, із чорними вусами на темному обличчі, займала дві кімнати і кухню*» («Друкарка» Марії Галич) П може бути поданий в експозиції твору (наприклад, у повісті «Дві московки» І Нечуя-Левицького) або при першому введенні персонажа в сюжет, у конфліктну ситуацію, що залежить від стильової домінанти певного літературного періоду, відповідного жанру, ідіостилю Цікавою є спроба створити перший індивідуалізований П у гумористичному оповіданні «Салдацький патрет» Г Квітки-Основ'яненка, в якому вгадується і постать наратора Модерністи у П обмежувалися істотною влучною деталлю Гафійка, уподібнена до «*золотої бджілки*», в романі «Fata morgana» М Коцюбинського П у творі може бути відсутній, натомість наявне глибоке його переживання персонажем, як-от у новелі «Портрет» В Стефаника

Голова його хиталася, як галузка від вітру, — раз по раз без упину Губи все щось жували Руки дрожали — не хотіли нічого держатися

— Моці нема ні жодної загрітку ніякого, студінь у кістках Час вже, ой, час! Тіло землев пахне, до землі важить

У драматургії П часто подаються у ремарках Так, у філологічній комедії «Мина Мазайло» М Куліша один із героїв Мокій змальовує Улі зовнішній вигляд типової українки У малярстві та скульптурі П вважається окремим жанром, може бути станковим і монументальним, парадним та інтимним, шаржованим, мініатюрним тощо, з перевагами краси форм людського тіла або грації Автопортрет, літературний П , портретний нарис у літературі вважають різновидами П

Портре́тний на́рис — невеликий за обсягом нарис, близький до літературного портрету, присвячений постаті конкретного письменника Для П н характерні точне відтворення рис характеру, використання промовистих епізодів, пов'язаних із життєвим і творчим шляхом героя оповіді, специфікою його творчої лабораторії Прикладом такого жанру може бути «Поетична меритократія Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк» (2005) Я Голобородька

«Португа́льські листи́» — пам'ятка французької прози, опублікована в 1669 (Париж) як переклад з португальського оригіналу любовних листів черниці Маріани Алькофорадо до французького офіцера Ноеля Бутона де Шаміллі Для листів характерні пристрасні зізнання вперше закоханої і покинутої ії обранцем молодої жінки, рідкісна на той час психологічна переконливість Книга була дуже популярною, неодноразово перевидавалася, зумовила хвилю наслідувань, вплинула на жанр роману в листах Ж Ж Руссо, П А Ф Шодерло де Лакло та ін У 1962 філолог Ф Делофр викрив містифікацію «П л », виявивши, що їх автором є Г Ж де Лаверню — віконт де Гійєраг, близький до Н Буало та Ж Расіна

Поря́док ди́скурсу *(лат discursus міркування)* — конкретно-історичний стан дискурсивного середовища сучасної та класичної культури, є інструментом осмислення сутності та механізмів детермінації, термін постмодернізму, запроваджений М Фуко (1970, лекція «Порядок дискурсу», прочитана у Колеж де Франс) Такий статус П д забезпечували настанови логоцентризму, визначальні для європейської традиції, що не припускає деструкції Попри те, вона переживає численні кризи Це зумовлює амбівалентне ставлення до дискурсу, розташованого в семантичному полі напруженого протистояння логофілії та логофобії Особливо це помітно нині, коли давня динаміка лінійних структур співіснує з новітньою,

нелінійною. Проте дискурс не може бути нейтральним, постійно зазнає обмежень, просіювання та контролю західноєвропейським традиційним суспільством. Будь-яка культура, на думку М. Фуко, здійснює відбір мовлення, тому не всі аспекти дискурсу «однаково відкриті», деякі з них потрапляють під сувору «заборону». Основою принципового регулювання постає нарація, адже кожна соціальна група самозамикалася, навчання зобов'язувало зберігати таємницю, усвідомлювати, що говоріння та слухання не взаємозамінні. Ця тенденція існує завжди, навіть за відсутності ритуалів. Аналізуючи механізми впорядкування дискурсивних практик, М. Фуко виявляє зовнішні процедури вилучення (заборона, табу, ущільнена мережа заборон), розподілу та відкидання (дистанціювання розуму та бéзуму), опозиції істинного й хибного, а також внутрішні процедури обмеження потоку дискурсивності на зразок класифікацій, упорядкування, приборкання. М. Фуко характеризує такі форми регламентації, як принцип коментування, принцип автора, принцип дисципліни. За його спостереженням, європейська спільнота прагнула залишити для дискурсу якомога менше місця між думкою і мовленням, вбачаючи у ньому певну вставку між «говорити» і «думати», наче він міг існувати або в мисленні, або у структурах мови, втрачаючи при цьому власну реальність. Щоб цього уникнути, класична інтелектуальна традиція апелює до базового суб'єкта, здатного «вдихати життя у порожнинні форми мови», до первинного досвіду, універсальної медіації, що скрізь виявляє присутність логосу, сприйнятого вже за мовлений кимось дискурс, який застосовується як знаряддя гри письма, читання чи обміну думками. Натомість постмодернізм звільняє дискурс від метафізичної регуляції, відкриває йому простір для спонтанного сенсопородження, повертає йому суверенітет і значення «характеру події», позбавляє обмежень. Вивільнення дискурсу здійснюється на підставі принципу перетворення негативів на позитиви, перервності, специфічності, «правила зовнішнього», яке примушує думку рухатися не від дискурсу, а від його виявів до умов його можливості. У постмодернізмі дискурс розглядають передусім із позиції «розрідження та утвердження», але не «безмежної щедроти сенсу».

Пóсвіт — давній обряд гасіння старого вогню і запалювання нового при сході сонця, коли з півночі справлявся ритуал весілля свічки, женіння комина, запалювання посвіту. П. виконували вночі з 14 на 15 вересня. Вогонь видобував господар у святковому одязі, тручи сухі палички або використовуючи трут і кресало. За дійством стежила родина. Вогонь, що зберігався до Великодня, оберігала дружина, і якщо він гаснув, вважалося, що в хату завітає лихо. Коли у сім'ї був парубок на порі, то запалена таким чином свічка вказувала на його ініціацію. Задля цього влаштовували святкову вечерю, під час якої йому виспівувалися різні побажання:

Світи ж, комину, ясненько,
Пробуджуй челядоньку раненько
Шити, прясти, ткати молодим,
А дарунки збирати старим [...].

Обряд П. досліджував В. Скуратівський.

Посвя́та (*нім. Widmung, Zueignund, Dedikation, англ. dedication, франц. dédicace, envoi, польс. dedykacja, рос. посвящение*), або **Присвя́та**, — прозове, іноді віршове символічне зауваження, зроблене автором певного твору, що вказує на особу чи подію, яким присвячено, іноді даровано цей твір. Так, збірка П. Тичини «Замість сонетів і октав» присвячена Григорію Сковороді, його вірш «Вітер з України» — М. Хвильовому. Традиція П. відома здавен. Наприклад, Горацій присвячував свої оди Меценату, Пізонам, а комедіограф Мольєр п'єсу «Тартюф» — королю Людовіку XIV з проханням захистити від нападів святенників, трагік П. Корнель драму «Цинна» — фінансисту Монторону, В. Гюго твір «Кромвель» — рідному батькові, Ш. Бодлер збірку «Квіти зла» — Т. Готьє, А. де Сент-Екзюпері повість «Маленький принц» — Л. Верту і т. д. Часто письменники використовували П. для обґрунтування певних ідей, як вчинив Вольтер у трагедії «Брут», обстоюючи принципи театру просвітницького класицизму. Інколи П. міститься у вступних рядках твору або є таким твором, як-от початок циклу «Дніпрові серенади» Г. Чупринки:

Тобі, тобі, хоч ти й забула
Святої ніченьки узор,
Хоч пролетіла, промайнула,
Як невловимий метеор [...].

Іноді П. може адресуватися явищам природи, краєвидам, наприклад кононівським полям у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського, певному твору, як-от «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського у новелі «Я (Романтика)» Миколи Хвильового, що дають читачеві відповідний ключ для прочитання тексту. У П. може бути виражене ставлення автора до свого твору, наприклад у Й.-В. Гете до «Фауста»:

[...] Ви принесли веселих днів картини
І образів навіки любий рій;
І першого кохання й дружби тіни
Встають, немов у казці престарій.
Згадалися життя зигзаги звинні,
Минулий жаль, і втрати біль гіркий.
Іймення тих, що їх зрадлива доля
В цвіту стяла, мов квіти серед поля... [...]

(переклад М. Лукаша)

«Пóсеред подíй» — прийом епічної розповіді не з першої за часом події, не з експозиції чи зав'язки, а з важливої ситуації. Так, «Іліада» Гомера починається не з викрадення Єлени, а з картин Троянської війни.

Посилáння — уривок тексту, цитата, чиїсь слова, використані для підтвердження авторської думки, надання переконливості оповіді. П. можуть бути стислі примітки, коментарі, пояснення до певної сторінки чи розділу видання, зазначення джерела. П. надають текстові більшої аргументованості, вказують на використані автором матеріали. У традиційній логіці йдеться про судження, що є обґрунтуванням для висновку, вважається необхідною частиною будь-якого безпосереднього, індуктивного чи дедуктивного умовиводу. У французькій поезії пізнього середньовіччя П. називали заключний катрен канонічної балади, в якому формулювали звернення до особи, якій присвячувався твір. Останній віршовий рядок, інколи додатковий, п'ятий, є рефреном, повторюючи верс, яким закінчується кожна попередня строфа.

Послáння (*нім. Botschaft, англ. message, proclamation, франц. manifeste, proclamation, польс. oręd-*

zie) — жанр дидактичної ораторсько-повчальної прози доби середньовіччя, у творах якого порушувалися важливі питання християнської моралі. Зазвичай П. називають різновид епістоли, віршовий твір, написаний як звернення до однієї чи багатьох осіб. Жанр був започаткований в античній літературі: наприклад, у «Посланні до Пізонів» Горація проаналізовані основні принципи поетичної творчості. Поширився він серед ранніх християн. Так, у першому П. апостола Павла до коринтян міститься автопосилання «Я писав вам у посланні». Він часто застосовує ремінісценції та алюзії на Євангеліє, як-от у П. до филип'ян: «[...] *Він умалив Самого Себе, прийнявши вигляд раба, ставши подібним до людини; і подобою ставши як людина*» (2:7). П. поширилося в усіх європейських та світових літературах; його розквіт припав на добу французького класицизму (Н. Буало написав дванадцять П.), до нього зверталися також А. Повп, І. Готшед, Ф. Шиллер, Й.-В. Гете, О. Сумароков, Д. Фонвізін та ін. Адресат П. міг бути як реальним, так і фіктивним: «До Овідія» О. Пушкіна чи «До Уранії» Вольтера. Зміст П. зазвичай довільний. За традицією давньоримської літератури, у творах цього жанру застосовується морально-філософічна або дидактична тематика, що поєднується з оповідною, панегіричною, гумористичною, сатиричною тощо. Форму П. мали релігійні твори, наприклад епістоли отців церкви, досвід яких продовжували києворуські діячі. Відомі «Послання преподобного Феодосія», «Послання Никифора, митрополита Київського, до князя Володимира, сина Всеслава, внука Ярослава», «Послання, написане Климентієм, митрополитом руським, священику Хомі і потлумачене Атанасієм-монахом», два П. єпископа Симона до Полікарпа, вміщені у Києво-Печерському патерику, тощо. Формально ознаки жанру сконцентрувалися в заголовку твору. Практика П. поширена і в українській літературі: «До Основ'яненка», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє», «Н. Маркевичу», «Гоголю», «Марку Вовчку», «Н. Костомарову» Т. Шевченка, «Товаришам із тюрми», «Молодому другові» І. Франка, «Рибальське посланіє» М. Рильського тощо. Приклад П. — жартівливий вірш П. Савченка «Слісаренкові з приводу недуги»:

Слісаренко, мовлять, захорав...
Слісаренку, це чи не дурниці,
Ти ще псалми Божої не доспівав,
Порожньо в твоїй іще важниці.

«Посла́ння орія́н хоза́рам», або **«Руко́пис Во́йнича»**, — найдавніша гіпотетична праукраїнська літературно-публіцистична пам'ятка писемності, в якій обстоювалися основи язичницького віровчення, обґрунтовувалися різні шляхи до божественної першосутності. Ймовірно, твір зберігався у фраскатській школі єзуїтів «Мондраган», перейшов до неї у спадок з правлячого дому Парми. При манускрипті був лист від 19 серпня 1666 ректора Празького університету Й. Марчі до А. Кірхнера з проханням декодувати текст. Цього не вдалося зробити ні у XVIII ст., ні в першій половині XX ст., коли букініст В. Войнич придбав пам'ятку в ченців. Наступний власник твору Г. Краус подарував його бібліотеці рідкісних книг та рукописів. Лише американський мовознавець-поліглот Дж. Стойко, звернувши увагу на українізми пам'ятки, не тільки прочитав її, а й висловив припущення, що вона могла належати до трипільської язичницької культури VII—VI ст. до н. е. Послання, в якому дочка Ліли прагне відновити віру в Око Боже, мусило б підтвердити гіпотезу про прямих предків українців, схильних до единобожжя («*Око Орі було одне*»), — оріїв, оріян, аріїв, які походили від божества Ора. На думку вченого, наявна у тексті епістоли назва *хозари*, з якими полемізували орії, є не історичним етнонімом, а назвою соціальної верстви, що існувала за трипільської доби. Його припущення надруковані у статті «Листи до Ока Божого» на сторінках газети «Русь Київська» (1994). Пізніше пам'ятка була опублікована у виданні «Індоєвропа» (березень 1994 — березень 1995) і названа редколегією (В. Довгичем) як «Рукопис Войнича-Стойка».

Послідо́вність — характеристика логічного мислення, яка засвідчує, що судження вільне від внутрішніх суперечностей як щодо себе, так і щодо порушеного питання в один і той же час, в одному і тому ж відношенні. При цьому думки у міркуванні пов'язані так, що кожна наступна зумовлена попередньою. П. сприймається за складник наративу, здатного самостійно виконувати також функцію оповіді. Поняття вживається і на позначення низки ситуацій та подій, остання з яких засвідчує часткове повторення або трансформацію попередньої. За К. Бремом, елементарна П. складається з трьох частин, відповідних стадіям у будь-якому процесі, — фактичності, коли ситуація відкриває певну можливість, актуалізації можливості та наслідку. Поєднання П. за допомогою з'єднання, вставляння та альтернації часто витворює складніші оповіді.

Послідо́вність розпо́ділу о́бсягу поня́ття — розподіл понять за ієрархією від вищого рівня до нижчого. Наприклад, література розмежовується на роди, роди — на види, види — на жанри, форми тощо.

Посло́виця — приказка. Термін В. Домбровського.

Поспі́вка — назва найпростішої мелодії на зразок дитячого наспіву, традиційного мелодичного фрагмента пісенного наспіву, наділеного семантикою, або такого, що зберігає в різних варіантах однакову висоту звучання, але змінює ритмічні відношення між звуками, тривалість звучання, загальний склад звуків. Поняття фольклористики.

Поспі́шний ви́сновок *(лат. fallacia fictae universalitatis)* — логічна помилка, зумовлена порушенням закону достатнього обґрунтування в індуктивному умовисновку, коли у посиланнях не враховані всі обставини. Прикладом П. в. може бути оцінювання доробку київських «неокласиків» як явища неокласицизму, характерне для деяких літературознавчих студій (провокативне літературознавство).

Постано́вча стаття́ — див.: **Пробле́мна стаття́.**

Постдатува́ння *(лат. post: після, за і data: календарний час)* — фіксація будь-якого твору (окремого видання) пізнішою датою, ніж це насправді зробили автор, видавництво.

Пості́йний епі́тет *(грец. epitheton: означення або прізвисько)* — усталене художнє означення зі стертою первісною образністю, поширене в усній народній творчості: *ясний місяць, красне сонце, сивий голуб, червона калина, буйний вітер* тощо. Перетворені на мовні кліше, вони не втрачають своєї поетич-

ності, не перетворюються на логічні формули П е вживаються і в художній літературі, наприклад «Тече вода в *синє море* [ ]» (Т Шевченко)

Постімпресіонізм *(лат post після, за і франц impressionisme, від impression враження)* — умовна назва літературно-мистецької стильової тенденції, що змінила імпресіонізм П розвивався безпосередньо перед модернізмом та в межах модернізму У малярстві до П зараховують і пуантилізм

Постіндустріальне суспільство *(лат post після, за і industria діяльність, старанність, працьовитість)* — сучасний стан цивілізації, яка, подолавши етапи аграрного та індустріального розвитку, відмовляється від технологічного детермінізму, футурологічних проектів, розглядає суспільство як систему взаємонепов'язаних соціальних явищ (політика, техніка, наука, військо, церква, мистецтво тощо), відмовляється від динаміки лінійних структур, спрямована на комфорт, гедонізм, на швидке подолання простору і часу і т п Термін Д Белла, підтриманий та поглиблений З Бжезинським, А Тоффлером, Ю Габермансом та ін Такі тенденції суголосні постмодернізму, супроводжуються втратою аксіологічних традицій класики, часто замінюваних масовою літературою, шоу та ін егалітарними жанрами дегуманізованого суспільства

Постісторія *(лат post після, за і грец historia розпитування, дослідження, розповідь про минуле)* — нове, відмінне від традиційного, властиве постмодернізму бачення дійсності, що супроводжується відмовою від логоцентризму та динаміки лінійних структур, від розуміння іманентної логіки історії, розгорнутої з минулого в майбутнє, від трансцендентного означуваного Термін застосував А Гелен, концептуалізував В Беньямін, використав Дж Ваттімо («Кінець сучасності», 1991) задля усунення історіоцизму загалом При переході від традиційної культури до класичної вісевий семантичний вектор розгортався від циклічної моделі до лінійної, трактованої постмодерністами як метанарація, що нині потребує десакралізації, подолання тривалості нелінійних структур Історія, на думку Ж Бордіяра, в минулому проголошувалася «могутнім міфом», що утримував каузальні зв'язки, поставав віком роману, однак її «метафізичний концепт» сьогодні не викликає довіри Несприйняття лінійного розуміння часу, пов'язаного з ним прогресизму зумовило усвідомлення постсучасності, наявної «після часу», «кінця історії», що має значення перевідкриття часу, створює враження, ніби люди перебувають «швидше у синхронічному, ніж у діахронічному часі» (Ф Джеймсон) Перманентна сучасність видається ризоморфною, опозиційною метафізиці Світ постає як складне плетиво подій без спеціальних позначок та первинних координат, але з перетинами аксіологічно несумісних культур, тому його «єдине дзеркало» видається неможливим, доба великих нарацій поступається перед епохою коментарів, плюральних оповідей з урахуванням унікальності кожного явища Історію постмодернізм сприймає як організовану зовні оповідь, форму словесного дискурсу, що жанрово варіюється від романсу і трагедії до комедії та сатири (Х Вайт), як дескриптивний аналіз дискурсивних формацій (М Фуко), який виражається в наратології Притаманне модернізму передчуття катастрофічного чи прекрасного майбутнього культура постмодернізму замінила відчуттям його конечності, позбавила себе домагань на спробу створення єдиної, вичерпної картини суспільного життя

Постколоніальні дослідження *(лат post після, за і colonia поселення)* — сукупність методологічно різнопланових, тематично пов'язаних наукових студій, які постали в період розвалу колоніальних систем та усвідомлення розриву національної культури (письменства) з «провідними» західними зразками У європейських та американських університетах П д набувають академічного статусу У країнах Африки, Азії, Латинської Америки, а також на просторі колишнього Радянського Союзу пріоритету в них надано художній літературі та есеїстиці Інколи точаться полеміки з приводу виправданості префікса *пост-*, вживаного з різним смисловим навантаженням представниками колишніх колоній та метрополій Головне завдання таких студій — заявити про доти маргіналізовані культури, усунути комплекси меншовартості та расової вищості, узгодити міждисциплінарні підходи до аналізу неповною мірою структурованої культури Особливого значення в П д надають афро-американським студіям, які не завжди виправдано ототожнюються з феміністичними та ґей-лесбіянськими, що, попри деякі аналогії, мають відмінні характеристики, інтереси та мету Значущою в річищі П д є творчість В Е Б Дюбуа, С Плаатьє, погляди націоналістичних лідерів на зразок Махатми Ганді або антиколоніальних мислителів, як-от А Кабрал, С Біко, Е Сезер та ін Започаткувала П д книга «Орієнталізм» (1979) Е Саїда, в якій переглянуто усталену модель бінарної опозиції «Захід — Схід», поєднано окцидентальну теорію та орієнтальну дійсність, що спростовує амбітні західні домагання, використано прийоми деконструкції Дослідник звертається до набутків французького постструктуралізму, до ідей М Фуко про спорідненість форм знання і влади у розкритті креативних можливостей, передусім мистецтва ще недавно колонізованих народів, виведених репресивними силами Заходу за межі історичного буття, для висвітлення об'єктивних положень європейської культури, застосовуваних для гноблення неєвропейців У статті «Чи може пригнічений говорити?» (1985) Гаятрі Чакроварті Співак наголошено на тому, що голос гнобленого не може бути почутим під час поглинання однієї культури іншою, він змушений вдаватися до голосу іншого, який промовляє за нього, але водночас позбавляє його цього законного права Ідея гібридності та відмінності стала визначальною для книги «Локалізація культури» Гомі К Бгабги Поняття «постколоніальний» вказує на тимчасовий, важкий, іноді хворобливий період розвитку від поневолення до усвідомлення власної свободи, що супроводжується забуванням історичного минулого або вшануванням власних героїв, іноді перетворює колонізатора на узагальнено маргінальну постать Префікс *пост-* фіксує поступове болісне очищення народу від тривалого гноблення іншим етносом, вироблення об'єктивних методологічної рефлексії й теоретичної критики П д містять настанову деконструкції Заходу як імперського чинника, легітимізацію різних антиколоніальних дискурсів, вироблення повноцінної метамови для постколоніального вибору власної долі та віднаходження іден-

тичності. Їм притаманні інтелектуальний протеїзм, поліфонічність, полідискурсивність, звернення до набутків екзистенціалізму, психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму. Натомість західна критика заперечує переваги мистецтва звільнених від колонізації народів над матеріальною спадщиною колоніалізму, яка, здавалося б, залучила їх до надбань цивілізації. Такі аргументи здебільшого спрямовані на підтримання європейського логоцентричного типу мислення та діяльності, що накидав свої настанови іншим культурам, інколи призводячи до їх деформації та нівеляції. Такі тези сприяють утвердженню тенденцій глобалізації, які є неоколоніальним масштабним поглинанням інших, не визнають альтернативності, використовують дезінформацію та подвійні стандарти всупереч настановам сучасного постмодернізму на децентрацію, з багатьма положеннями якого солідаризується постколоніальна критика. П. д. поширені і в Україні, зокрема актуалізоване викриття культурної експансії у різних формах росіянізації, що сприяють поглибленню бінарної опозиції «автохтонний — чужий», нівелюванню національної свідомості. Українська дійсність не відповідає своїй сутності, на чому наголошують постсучасні поети Н. Гончар («Україно моя / Роззявлена...»), В. Цибулько («[...] з усіх Україн це не та Україна [...]»), О. Ірванець («Любіть Оклахому!») та ін. Деякі українські письменники переглядають національну історію в аспекті її втрачених можливостей, топологічної ідентичності, усвідомлюючи, що Україна, принаймні Галичина, на думку Ю. Андруховича («Дезорієнтація на місцевості»), була в одному просторі «не з Тамбовом і Ташкентом, а з Венецією та Віенною». Тому виникає уявлення про альтернативну історію, найповніше реалізовану у повісті «Дефіляда в Москві» (1998) В. Кожелянка, в якій актуалізовано утопічний культурософський міф за принципом «якби» (якби Москва програла Другу світову війну), або в повісті «Елементал» В. Шкляра, присвяченій подвигам українського «супермена» на землях Ічкерії та Росії. Критику постколоніальної національної свідомості з позицій фемінізму здійснює Оксана Забужко як у художніх творах, так і у «Хроніці від Фортінбраса», в якій порушено питання перетворення «культурно здеправованої, "безмовної"» української дійсності «на повноправну культурну».

Постметафізи́чне ми́слення *(лат. post: після, за і грец. «Meta ta physika», після фізики, від назви книги Арістотеля про «перші роди сущого»)* — настанова сучасного уявлення на відмову від можливості побудови єдиної системної моделі світу; поняття постмодернізму. Спираючись на послідовну критику метафізики, метою якої були пошуки цілісної сутності, походження та обґрунтування світобудови, постмодерністи заперечують традицію логоцентризму, «філософію тотожності», типову для західної культури та письменства. Сутність П. м. полягає не у віднаходженні іманентності довкілля, а у виявленні наслідку довільно реалізованих дискурсивних практик. На думку М. Фуко, за речами зберігається «не так їх істотна, позачасова таємниця, як таємниця, що вказує на відсутність у них суті». Історія одвічних репрезентацій оцінюється як «історія ікон — історія довготривалих оман» (Ж. Дельоз). Жертвування сенсом відбувається, мовляв, під впливом і на користь постмодерністської чуттєвості. У мисленому просторі сучасності можна рухатися або шляхом симуляції, або через довільне моделювання нонфінальної дійсності з її віртуальними площинами. Світ втрачає свою бінарність, глибину, видається ризоморфним, тому виходить за межі знання, раціонального розуміння, постає плюральним, протеїчним, багатогранним.

Постмоderні́зм *(лат. post: після, за і франц. modernisme)* — цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної та некласичної (модерністської) традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття XX ст. Термін «П.» спорадично вживали й раніше, зокрема у роботі «Криза європейської культури» (1917) Р. Ранвіца, в якій виведене поняття «постмодерна людина» на підставі «патологічного модерну» Ф. Ніцше. Цей термін використовував Ф. де Оніз (1930), позначаючи період розвитку іспанського та латиноамериканського письменства (1905—14) як перехідний від модернізму до ультрамодернізму. А. Тойнбі у своїх історичних працях (1939—47) вживав його, характеризуючи тогочасну добу, відмінну від попередньої, модерністської. Елементи П. притаманні романам «Улісс» Дж. Джойса, «Палац», «Процес» Ф. Кафки, «Герострати» Емми Андієвської, трагіфарсу «Народний Малахій» М. Куліша, драмі абсурду. Деякі дослідники (Г. Левін, І. Гоу, Ф. Кермод та ін.) оперували цим поняттям, аналізуючи написані після Другої світової війни твори С. Беккета, Х. Л. Борхеса, Д. Бартелма, Т. Пінчона, Дж. Барта. Точилися полеміки з приводу належності до П. експериментальної прози Вірджинії Вулф, Дороті Річардсон, художньої практики дадаїстів чи бітників. Термін використовувався наприкінці 60-х XX ст. спочатку для атрибуції стильових змін в архітектурі («Розквіт постмодерністської архітектури» Ч. Дженкса, Р. Стернеа, 1977), хоч Дж. Гаднат його застосовував ще у 1945 (стаття «Постмодерний будинок»), виступаючи проти безликої стандартизації у будівництві. Згодом це поняття поширилося на інші тексти посткласичного, постнекласичного, специфічного за менталітетом суспільства, що долало кризу логоцентризму як типового для картезіанської свідомості. На думку М. Фуко, сучасну людину неможливо примусити говорити «тисячолітньою мовою діалектики», коли усталений за позитивістською настановою світ активізує спротив собі, виштовхнувши індивіда у порожнечу ідеологічних ілюзій. Стало очевидним, що об'єктивна істина — фантомна, що довкілля перетворене на театр абсурду, апокаліптичний карнавал, не пов'язаний зі справжнім буттям, що художня творчість зводиться до компіляції, ремінісценції, колажування, тому виникла потреба в утвердженні ігрового принципу, що вказував би на протиприродність цивілізації. Вона засвідчувала «вичерпність» традиційної історії, а з нею — класичного мистецтва, естетики, етики. У 70—80-ті XX ст. П. перетворився на об'єктивну даність, утворену низкою суперечливих рухів, на визначальний напрям філософії, мистецтва, літературної критики. Цьому сприяли праці Ж. Ф. Ліотара («Постмодерністський стан: доповідь про знання», 1979; «Пояснення постмодернізму», 1988), де проаналізовано істотні явища післясучасності, що замінила сучасність, яку віднаходили то в новоєвропейському раціоналізмі, то в на-

івному прогресизмі Просвітництва, то в ілюзійно-міметичній реалістичній літературі XIX ст, то в авангардистських епатажах і в модерністській практиці XX ст Поширювалася зневіра в авторитет влади, у метанарації, «великі історії» та ін роз'яснювальні системи, започаткована ще у працях Ф Ніцше, М Гайдеггера, М Бахтіна та ін інтелектуалів, досвід яких переосмислювали пост-модерністи Як визначальний загальноестетичний феномен західноєвропейської культури, відображений у літературній критиці та філософії (голландці Д В Фоккема, Т Д'ан, англійці Дж Батлер, Д Лодж, французи Ж Дерріда, Ж Дельоз, Юлія Крістева, Р Барт, М Фуко, Ж Батай, М Бланшо, Ж Ф Ліотар, американці І Гассан, Ф Джеймсон, П де Ман, Д Форвард, Р Рорті, німці Г Гофман, А Горнунг, Р Кунов, італієць Дж Ваттімо, росіяни І Ільїн, М Можейко, Ірина Скоропанова та ін), П розбудовується на підвалинах постструктуралізму та деконструктивізму Так формується постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс як нове, специфічне бачення світу, засвідчене постмодерністською чуттєвістю, виявляючи на рівні художнього тексту нові емоційно забарвлені, часто еклектичні світоглядні настанови Вони охоплюють розмаїті текстологічні, номадологічні, шизоаналітичні, наратологічні, генеалогічні, симуляційні, комунікативні аспекти, видаються актуальними для низки нових культурних, постколоніальних, феміністських, ґейлесбіянських студій, теорії збочень Концепція П спирається й на світовідчуття суцільної несталості, відображене у теорії катастроф французького математика Р Тома, на вичерпаність онтології До понятійного апарату П належать терміни «епістемологічний розрив», «постмодерністська чуттєвість», «деконструкція», «світ як хаос», «світ як текст», «текст як текст», «авторитет письма», «криза авторитетів», «інтертекстуальність», «авторська маска», «подвійний код», «пастиш», «ризома», «симулякр», «нонселекція» тощо П не існує як цілісне явище Тому постає потреба виявлення його паралелей та інтеграції, проголошувана спеціальним числом «Critical inquiry» (1980), засвідчена низкою праць Д Девіса, Ч Дженкса, К Батлера, Т Д'ана та ін , а також дискусією щодо наявності власне П , його відмінностей від модернізму, якому він зобов'язаний і назвою, і появою завдяки епістемологічному розриву з попередніми світоглядними та естетичними концепціями, визнанням нестабільного, перервного, невизначеного, міграційного, гіперреального існування, супроводжуваного тенденціями «присмерку історії» Окремі дослідники (Сьюзен Сулеймен, Г Летен) вважали постмодерністську реакцію на модернізм, властиву передусім американській літературній критиці, лише новим міфом, соціолог З Бауман обґрунтував тенденції «інституціоналізованого плюралізму, розмаїття, випадковості й амбівалентності» П як побічний продукт настанови модернізму на універсальність, одноманіття і ясність, що була дискредитована тоталітарними режимами XX ст Попри різні погляди на П , його, на думку В Вельша, можна вважати магістральним напрямом останньої чверті XX ст , коли одночасність різночасся стала новим незаперечним фактом, коли ситуація симультанності, взаємопроникнення різних явищ та концепцій видається неспростовною реальністю Деякі представники П. (У. Еко, І. Гассан та ін.) схильні навіть поширювати його на всі періоди розвитку письменства (культури), починаючи з еллінізму, коли відбувалися злами культурної доби Але більшість філософів та літературознавців сприймає П як конкретно-історичний напрям у постіндустріальному суспільстві з його перевагами інакшого над універсальним, ідіографізму над типовим, особистості над спільнотою, людини над державою, внаслідок чого відбуваються розпад єдності, утвердження множинності Вони наголошують, що новітня всеохопна концепція стосується не так питань світогляду, як світовідчуття Актуальним залишається емоційне ставлення індивіда до життя, що зумовлює розвиток постмодерністської чуттєвості як настанови на сприйняття фрагментаризованих й семіотизованих реалій В аспекті буття, зокрема художнього, П вказує на момент апорії, на протидію предметів людському впливу, «помсту» за спроби їх переінакшити, на підставі чого виникає враження вичерпності буття, в межах якого дійсність зазнає препарування, переведення з «нерозумного» стану в «розумний» Скепсис щодо настанов перетворення довколишнього світу вивільняє інтелект від щонайменшої класифікації, породжує постнекласичну онтологію розуму Плюралістична свідомість спирається на визнання різних явищ як рівнозначних, побудованих на зіставленні, а не на протиставленні, позбавлених ієрархічних рівнів у децентрованому просторі Тут унеможливлений пафос, спростовані домагання на абсолютне, об'єктивне знання, на замкнуту систему бінарних опозицій («ціле — частина», «внутрішнє — зовнішнє», «захід — схід», «низ — верх», «чорне — біле», «чоловіче — жіноче», «елітарне — егалітарне» тощо), натомість розкрито перспективу широкого нонфінального наративу Такі тенденції породжують епістемологічну невпевненість, зумовлюють критичний перегляд класичної та некласичної літератури (романтизм, реалізм, модернізм), філософії (позитивізм, психоаналіз, структуралізм), внаслідок чого спостерігається розпад індивіда як концепції антропоцентричних уявлень та репрезентацій Відтак виникла «скандальна» версія «смерті суб'єкта», «смерті автора», окреслилася тенденція до зникнення авторської функції, зведеної, за переконанням М Фуко, до «анонімного бурмотіння» Позаособові потоки бажання, імперсональні швидкості, неконцептуалізовані інтенсивності відтискують традиційну інтенційність чи рефлективність на узбіччя художньої та аналітичної свідомості Настанова П на іманентність та невизначеність зумовлює потяг до мовчання, до якого прагнув ще А Рембо, вказує на неспроможність із метафізичного погляду говорити будь-що про конечні істини (І Гассан), актуалізує корекційну іронію (А Вайлд), на рівні оповіді витворює у реципієнтів непевність щодо її внутрішнього перебігу Безпосереднім джерелом гносеологічних зрушень у П вважається деконструкція, схильна до перегляду класичної метафізики присутності, ще не позбавленої порожнеч та розривів Переосмислюючи досвід модернізму, що не поривав із класичним розумінням мистецтва як духовної цілісності, П , враховуючи досвід авангардистів, послідовно розмиває межі між артистизмом та профанацією, «аристократизмом духу» і кітчем, сакральним та буденним, тиражує шоу і геппенінги, поширює маскульт, стимулює перехід від твору до конструкції, від художньої творчості до діяльності з приводу художньої діяльнос-

ті, що із дотриманням чуття міри вже втілювали модерністи («Вірш про вірші», «Про строфу» Б.-І. Антонича тощо). Докорінного перегляду з позиції постмодерністської чуттєвості зазнає поетичне мовлення, визнане найкращим способом осягнення думки, яким користуються сьогодні філософи. Водночас ними виступають письменники, критики та теоретики літератури, твори яких насичені теоретичною рефлексією, автокоментарями. Постмодерністський роман Дж. Фаулза чи Ф. Соллерса не лише зображує певні події та персонажів, а й містить розлогі міркування про процес його написання, посилання на думки Р. Барта, М. Фуко та ін. Така практика вже існувала в історії модернізму, зокрема в експериментальній прозі Л. Скрипника чи В. Домонтовича. Інколи письменники, наприклад Дж. Барт, виявляють схильність до суто теоретичних міркувань, а достеменні науковці (М. Бланшо) вдаються до художнього письма, хоч це характерно і для класичної та некласичної літератури (Й.-В. Гете, І. Франко, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін.). Особливо поширюються симбіозні жанри, зокрема есе. Вони засвідчують порушення жанрово-стильової чистоти письменства у постіндустріальному суспільстві за безмежних можливостей репродукування художнього твору. Прихильники П. наголошують, що сучасний митець, на відміну від митців минулих епох, має справу не з чистим матеріалом, а з адаптованим культурою, тому його твір, позбавлений первісної свіжості, видається осереддям інтертекстуальності як на фабульно-композиційному, так і на мовному, образному, віршувальному рівнях, алюзіями на інші твори, нанизуванням цитат, своєрідним центоном, колажем, свідомою компіляцією, стилізацією, самоіронією, пастишем, поширенням еротики тексту, сумішшю високого та низького стилів, різних жанрів, що засвідчили своїми творами Дж. Барт, Дж. Данліві, Д. Бартельм, К. Кізі, Дж. Геллер, Т. Пінчон, Х. Кортасар, Х. Л. Борхес, У. Еко, С. Мрожек, М. Кундера, П. Ярош, Л. Баллек, П. Віліковський, М. Павич, С. Соколов, Вен. Єрофеєв, В. Пелевін, Д. Пригов, Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Андрухович, О. Ірванець, Оксана Забужко, Марія Ільницька (псевдонім Ніли Зборовської), Ю. Іздрик, Т. Прохасько, В. Єшкілєв, Любко Дереш, С. Жадан, Д. Кубай та ін. Висвітлення тотального абсурду буття у П. відрізняється від завдань екзистенціалістів, адже постмодерніст сумнівається у можливостях логіки чи каузальності, його приваблює зворотна перспектива, документальне безглуздя, миттєвий знімок динаміки нелінійних структур. Подрібнення «великих історій», замінюваних локальними оповідями, що мають фіксувати постсучасне розуміння кризи свідомості, а не узаконювати знання, викликає недовіру до метанарацій — розлогих пояснювальних систем, що були знаряддям самовиправдання інтелектуальних моделей минулого. Будь-яка стабільна система видається примарною. Визначальним для П. є еклектизм, зорієнтований на кітч, на подію задля події, де естетичні критерії спрофановані шоу-бізнесом, масовою інформацією, культивуванням споживацького ставлення до мистецтва. Письменнику, на переконання адептів П., залишається сфера уявної деконструкції мовних ігор, що вказують на фіктивну природу мовної свідомості, спонукають до активізації нерепрезентованого, незображуваного у зображенні, звільняють автора від літературних канонів та правил, перетікають у річищі позаестетичних переживань. Текст тлумачиться як специфічний художній код, в основу якого покладено принцип конселекції. П., будучи наслідком тривалого процесу секуляризації й дегуманізації мистецтва, заперечує спроби міметичного моделювання світу, системи ієрархічних цінностей, визнає дійсність максимальної ентропії, рівної вірогідності всіх складників плинних, постійно змінюваних художніх структур на противагу реалістичним уявленням про світобудову, базовану на «непорушних» причиново-наслідкових зв'язках, чи символічним концепціям, розбудованим на відповідностях видимої дійсності і надприродної божественної краси. Намагання письменників П. трактувати світ як хаос завдяки безладу літературного письма, використовуючи розщеплений синтаксис, алогічні форми, іронічне ставлення до авторитетів, ненастанне оголення прийому тощо, перетворюється на визначальні характеристики художньої творчості, перейнятої пафосом релятивізму. Авторитет письма як єдина конкретно-історична даність вважається специфічною владою художньої дійсності, спроможною іманентними засобами сформувати самоцінний світ дискурсу, обґрунтовується інтертекстуально, а не у зв'язку з реаліями. Однак влада над рецептивною свідомістю — обмежена, тому, знаючи її відносність, письменник переживає стан ніяковості, роздратування, незадоволення власною двозначністю, скутістю уяви, що породжує пародійні дискурси й появу іншої ролі митця, який «зникає» із сучасного тексту. Такий парадоксальний дуалізм (або подвійне кодування) виправдовує зіставлення двох чи кількох текстуальних світів, відмінних способів семіотичного кодування естетичних систем, сприяє подоланню стилістики модернізму. Його експериментальному трагізму протиставляється трагікомічне, фарсове мистецтво, охоплене самоіронією, самопародією, пастишем. Постсучасне письменство, засвоївши досвід «нової критики», нового роману, драми абсурду, занурюється у стихію нелінійних структур, використовує будь-які традиції, не надаючи переваги жодній з них. Постмодерністські художньо-естетичні методики зазвичай алогічні, трансперсональні, малоеквівалентні, орієнтуються передусім не на дискурсивні моделі художньої інтерпретації, а швидше на десиметрію, парадоксальність зображення завдяки іронічно-амфіболійному чиннику. Тому екзистенційну апологетику П. відрізняють її проекції на невловні для визначення дихотомічні утворення, на деконструювання класики, на заперечення катарсису, самобутності мистецтва. Натомість пропонують набір артефактів, субпарадигми, репродуковані за допомогою колажу, аплікації та конвергенції. Розмежовують П. як художню дійсність і теоретичну рефлексію. Аналітична практика П. особливої уваги надає проблемі варіативності оповідної техніки, спрямованої на формування фрагментарності наративу, на використання різних оповідних практик, завдяки яким було надано переваги реципієнту порівняно з автором, відмежовано проникливого читача від наївного, що важливо у потоках масової інформації та масової культури, схильних маніпулювати людською свідомістю. Надаючи особливого значення мовному дискурсу, постмодерністи критично переглядають традиції не лише структуралізму, а й психоаналізу, що вплинули на розуміння несвідомого як неструктурованої мови, на

концепції ризоми та шизоаналізу. Нинішня модифікація П. у вигляді after-postmodernism'у з його воскресінням суб'єкта вказує на певні концептуальні зміни, можливо, на поворот від динаміки нелінійних структур до лінійних, адже йдеться навіть про новітній неокласицизм, що має свої ознаки, відмінні від неокласицизму Т. С. Еліота. Криза щойно утвердженого П. спостерігалася вже у другій половині 80-х XX ст., коли В. Фаріа оприлюднив факти про співпрацю М. Гайдеггера з нацистами, стало відомо про написання колабораціоністських та антисемітських статей деконструктивістом П. де Мана, що викликали побоювання щодо темних аспектів деконструкції. Невдовзі К. Норис («Війна у Перській затоці не відбулася») засумнівався у концептах Ж. Бордіяра, вказав на «недопечену суміш ідей, запозичених із останніх модних джерел або гасел, для того, щоб довести, ніби "істина" і "реальність" — це ідеї застарілі», що історія — «фіктивний конструкт, виліплений із різних "дискурсів"». Лінгвіст Н. Хомський висвітлив зумисне затемнення постмодерністських доктрин, використовуване з кар'єрних міркувань, прагнення до порожньої інтелектуалізації тощо. Така та аналогічна критика П. зібрана у виданні «Вища забобонність» (1994) Н. Левіта і Р. Гросса. У П. вирізняють західний контекст, де він сприймається як вияв споживацького суспільства, та східноєвропейський, зокрема український, який виник не лише під впливом західного, а й на підставі посттоталітарної, постколоніальної дійсності, що супроводжувалося в літературі втратою віри у вище призначення людської екзистенції, розгубленістю перед сенсом буття, перетвореного на театр абсурду, гносеологічним релятивізмом, поривом до будь-якої незаангажованості, приховуванням за маскою іронії та прийомами інтертекстуальності, іронії, пародії, пастишу. В українському письменстві перші ознаки П. окреслювалися у творчості Емми Андієвської («Геростратп», 1970), в іронічній прозі 70—80-х В. Діброви, Б. Жолдака, Л. Подерев'янського та ін. На переконання Тамари Гундорової («Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн», 2005), яка аналізувала життєві та літературні тексти, спиралася на спостереження Ж. Дерріди, Ж. Бордіяра, Ф. Лемаршанда, М. Павлишина, цей напрям утвердився і поширився після Чорнобильської катастрофи, підриваючи «ідеологічний простір тоталітарної культури, здійснюючи децентрацію літератури та дегероїзацію героя», виявляючи недовіру до метанаративів, що засвідчило поширення анекдотів у другій половині 80-х — на початку 90-х XX ст. Найвиразніше тенденція П. проявилася в доробку Є. Пашковського, передусім у його есхатологічному романі-есе «Щоденний жезл», в якому автор протиставляє симулякрам цивілізації та фальшивим цінностям маскульту бажання очистити здеморалізований світ, утвердити силу біблійного слова, подолати дочорнобильський та післячорнобильський античас. Стильові ознаки П. у кожного автора виявляються по-своєму, проте жоден із них повністю не вписується у напрям. Це спричинює сумнів у тому, чи можна постсучасних українських письменників вважати повністю постмодерністами. Кожен із них використовує деякі властивості поетики П., але не в повному обсязі, що не означає стильової неповноти в українській літературі. Адже і Р. Барт, проголошуючи «смерть автора», є автором книги «Ролан Барт про Ролана Барта». Натомість Є. Пашковський, як і В. Медвідь чи Оксана Забужко, не визнає тези «смерті автора». Ю. Андрухович, заглиблений у карнавальний хаос, дотримується доцентрових композиційних структур, окреслює у своїх творах прототипів, наділених характеристиками арістотелівського мімесису. В. Медвідь тяжіє до «рустикального» дискурсу, заперечуваного В. Єшкілєвим, який, як і С. Жадан, віддає перевагу динаміці ризоми, стихії маскульту. Вони, перейняті постмодерністською чуттєвістю, усвідомлюючи епістемологічний розрив із логоцентричними системами, схильні до надуживання жанрово-стильових гібридів, до розмитого синтаксису, до фрагментарного, каталогізаційного наративу, зануреного в розмаїті інтертекстуальні потоки, тощо. Український П. тісно пов'язаний із попередніми стильовими тенденціями, зокрема з неоавангардизмом, репрезентованим Бу-Ба-Бу, з ремінісценціями бароко, котляревщини, авангардизму, що притаманне «цитатній» літературі. Специфіка українського П. висвітлена у науково-критичних студіях Ніли Зборовської, А. Бондаря-Терещенка, Ірини Старовойт, Олени Полiщук та ін. Ганна Мережинська, розглядаючи типологічні ряди національних версій П., зіставляє доробок В. Пелевіна та Ю. Андруховича, доходить висновку, що їхні варіанти стилю слід розглядати як перехрестя західних і східних моделей філософування. Поетика постсучасного напряму сприяє виробленню нового продуктивного погляду на історію національного письменства, що продемонстрували Соломія Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1997, 1999) і Тамара Гундорова («ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація», 1997), Стефанія Андрусів («Модус національної ідентичності. Львівський текст 30-х років XX ст.», 2000) та ін. розкривають перспективу гендерних студій тощо.

Постмодерні́стська чутте́вість *(лат. post — після, за і франц. modernisme)* — специфічна форма світовідчуття й відповідний їй спосіб теоретичної рефлексії, притаманні постмодерністському письменству, літературознавству, філософії. Термін поширений із середини 80-х XX ст. (Ж. Ф. Ліотар, А. Меджілл, В. Вельш, В. Лейч та ін.), вживається на позначення світу як хаосу, кризи віри, децентризму, нонфінальних нарацій. На думку І. Гассана, П. ч. започаткована «ерою пришестя нігілізму», яку запровадив Ф. Ніцше, поставивши під сумнів поняття «Бог», «Людина», «Розум», «Історія» тощо. Будь-яку спробу сконструювати модель світобудови проголошено безглуздою справою, тому запроваджено принцип нонселекції. Східні філософсько-естетичні уявлення (буддизм, даосизм, чанські тексти) використав пізній М. Гайдеггер, надавши пріоритету поетичній мові, яка своїми натяками, асоціаціями відновлювала достеменний зміст первинного слова, а не ідеї. Внаслідок цього формується текст у тексті, де «зникає» автор у потоках автоматичного письма з його голосами, які має почути читач. П. ч. у літературі породжує «неможливий глосарій» (Е. Лемерт), у просторі дискурсивності провокує єретичний дискурс (Б. Смарт), вказуючи на безглуздя фрагментаризованого Буття (Юлія Крістева), позначається на молодіжній музичній культурі, підліткових субкультурах (Б. Смарт, Ш. Вайтаг). П. ч., попри хаотичне світосприйняття,

розкриває перспективу безмежності мовних ігор, довільного, нічим не обмеженого, іронічного оперування текстами, дискурсами, мовними кодами Вона не ставить за мету самоздійснення у цілісній естетичній концепції, застосовує стильову еклектику

Постмодерністський імперіалізм *(лат post після, за, франц modernisme і imperialisme, від лат imperium держава, вища влада)* — метафора, що вказує на відсутність перешкод для тотального поширення постмодернізму Термін утворений за аналогією до притаманного класичній культурі та літературі «імперіалізму Логосу» (Ж Дерріда), але відмінний за значенням, адже плюралістичному, несумісному з каноном чи з абсолютною істиною постмодернізму не властива експансія, він є альтернативою їй, схильний до поєднання непоєднуваних жанрів чи стилів

Постмодерністсько-деконструктивістсько-постструктуралістський кóмплекс — ідейна інтердисциплінарна сукупність наукових предметів, основою яких були концепції постструктуралізму та деконструктивізму За спостереженням Ф Джеймсона, йдеться про суттєві зрушення від модернізму до постмодернізму, від стану відчуження суб'єкта до його фрагментаризації, на підставі чого унеможливлюється існування неповторного особистісного стилю, натомість запроваджується практика письма, пастишу

Постмодéрність *(англ postmodernity)* — рух, що переосмислює здобутки модернізму, який, за словами Р Барського, тлумачать як «етикетку певного періоду» Йдеться про відмежування постмодернізму як конкретно-історичного напряму від модернізму та наявних у ньому тенденцій П, на думку соціолога З Баумана, може бути витлумачена як «повністю розвинута модерність», що «визнала наслідки своєї діяльності впродовж власної історії», але завдяки не «певному обміркованому плану», а несподіваним, неочікуваним результатам, побічним продуктам, притаманним «модерності для себе» Натомість П звільняється від неї, від її характеристик, приречених, на думку дослідників, на невдачу, від «хибної» свідомості, розхитаної тоталітарними режимами, дискредитованої фантомними ідеями та галасливими, порожніми маніфестами

Пóстова пíсня — релігійна пісня канонічного, апокрифічного, дидактичного, іноді легендарного змісту, яка виконується під час великого посту перед Великоднем, Пилипівкою, Різдвом, Спасівкою У пісні «Цмок» оповідається про перемогу Юрія Змієборця, у «Св Варварі», «Св Дароті» оспівуються духовні подвиги жінок-християнок П п вивчав П Чубинський

Постпозúція *(лат post після, за і positio, від pono розміщую, ставлю)* — фінальна частина художнього твору, в якій ідеться про долю головного героя, коли основні суперечності та конфлікти вже розв'язані Те саме, що й епілог Мовознавці трактують П як розташування певного слова чи словосполучення після іншого слова (у словосполученні), з яким воно безпосередньо пов'язане *читаю книгу* (додаток у П до присудка)

Постструктуралíзм *(лат post після, за і structura побудова, розміщення)* — ідейна течія західноєвропейського та американського гуманітарного світорозуміння останньої чверті XX ст, для якого характерні семіотичне трактування дійсності, недовіра до позитивного знання, критичний перегляд концепції протоструктуралізму О Конта, теоретичної спадщини Е Дюркгайма та Ф де Соссюра, структуралізму К Леві-Строса, ранніх робіт Р Барта, М Фуко, Юлії Крістевої та ін, формальної школи П впливає на сучасне літературознавство і частково на письменство Вважається аналітичним інструментом постмодернізму, застосовується у гуманітарних та суспільних дисциплінах, спрямований на висвітлення теоретичних основ постсучасності, але не вичерпується пізнавальними завданнями Вважають, що П, започаткований у 1968, остаточно сформувався у 80-ті XX ст завдяки Ж Дерріді та Ж Фраю, був обґрунтований у працях Ж Дельоза, Ф Гваттарі, Ж Бордіяра, Ж Ліотара, Ж Крістева, Дж Х Міллера, Х Блюма, П де Мана та ін, Р Барта періоду його «політичної семіології», М Фуко за час його «генеалогії влади» Разом із неофройдизмом Ж Лакана, мовними іграми Л Вітгенштайна П входить до складу постмодернізму, з чим погоджуються не всі дослідники Так, А Гусен вважає, що П стосується передусім «дискурсу модернізму і про модернізм» Однак більшість учених дотримуються інших поглядів На місце екзистенційного індивіда у тлумаченні Ж П Сартра вони виводять колективне Я, тобто Ми, якому підпорядковується особистісне начало, схильне до деміcтифікації традиційного метафізичного універсалізму, прогресу, логоцентризму, «імперіалізму розсудку», які своєю «маскою догматизму» немовби обмежують мислення й уяву, призводять до «хворобливо патологічної завороженості» ірраціоналізмом (М Саруп) У концепції П домінують семантична неясність, багатозначність інтерпретації, смислова нерозв'язність За спостереже-нням В Вельша, йдеться про «течію, що відмежовується від постулату структуралізму», акцентує на «позаструктурних», не контрольованих владою параметрах структури (історія, позбавлені антитетичних характеристик тексти, шанс, подія, свобода, афекти, тіло, жест) та на пов'язаних із ними когнітивних процесах, шукає маргінальну царину свободи Долаючи традицію структуралізму, лінгвістичного редукціонізму, П спрямований на виявлення апорій та парадоксів, побудову нових моделей сенсотворення, практику відкритого читання, проявляється, на відміну від настанов герменевтики, через принцип епістемологічного сумніву щодо істини та позитивних знань, через критику метафізичного дискурсу та застосування практики релятивізму Будь-яке знання не може бути індиферентним, нейтральним М Фуко вбачає в ньому продукт владних відношень, вважає, що воно позбавлене об'єктивності, ним постійно маніпулюють ідеології, сучасна «індустрія культури», обмежуючи здатність людини усвідомлювати власний життєвий досвід, позбавляючи мову саморозуміння Тому вона сприймається не лише як засіб пізнання, а й як знаряддя соціальної комунікації, зловживання яким призводить до її деградації, перетворення на інструмент панування та гноблення П, що іноді вживається як синонім постмодернізму, проголошується тенденцією критики мови (Л Вітгенштайн, Р Карнап, Дж Остін, М Фуко, Ж Дерріда), започаткованою Г Фреге, Ф Ніцше, М Гайдеггером Якщо класична інтелектуальна думка була спрямована на проблему пізнання, то постструктуралісти важливим вважали повернення до мови, перетвореної на лабораторію випробувань філософських, культурологічних, соціологічних, лі-

тературних концепцій Сучасна аналітична свідомість апелює не до мови логічного, строго формалізованого апарату, а до інтуїтивно-художньої поетичної багатозначності, тому викликає зацікавлення письменства Отже, літературознавство перетворюється на філософію сучасності З позиції П ведеться критика структуралізму за чотирма напрямками проблеми структурності, знаковості, комунікативності, цілісності суб'єкта, які Р Барт назвав знакоборчістю Ж Лакан одним із перших у 50-ті XX ст переглядав концепцію знака в інтерпретації Ф де Соссюра, ототожнив несвідоме зі структурою мови, доводячи, що між означником та означуваним пролягає прірва, яка чинить опір означуванню Ідею розкутості плинного означуваного пізніше розвинула Юлія Крістева, обстоюючи текстуальну продуктивність, в якій принципом сполучуваного тексту ставав процес означування (замість позначування), що виводиться з традиційних відношень означника та означуваного Ж Дерріда поглибив критику усталеного розуміння знака, послідовно викривав прагнення метафізичної людини шукати істину («Трансцендентальне Означуване»), намагання «оволодіти» текстом без урахування інтенційного спрямування свідомості Він спростував притаманні структуралізму епістемологічні обґрунтування На його думку, нічого не існує поза текстом, весь світ постає суцільним текстом, потребуючи відповідного декодування Такому баченню проблеми не суперечить іронічне гасло Ж Дельоза «все, врешті-решт, — політика», адже обидві настанови мають спільне підґрунтя, тобто бажання, що сприймається як межова, неподільна дійсність, котра визначає неструктурну специфіку структури Міркування Ж Дерріди заперечило соссюрівське бачення знака, що ґрунтується на пріоритеті первинного вимовляння порівняно із вторинною графікою Ж Дерріда не скрізь дотримувався обстоюваного постструктуралістами плюралізму, розглядав світ лише з позиції абсолютизованого авторитету письма Людську свідомість він уподібнив до суми текстів культури, поза якими нічого існувати не може Критика структурності структури, застосовувана Ж Деррідою, зводилася до її послідовної децентрації, невизнання центру, що вважався фікцією «феноменологічного голосу» Водночас поширюється несприйняття бінаризму, визнання права правобічної, дискримінованої частини висловлення, посилення тенденцій релятивізації та розпорошення буттєвої основи Традиційна опозиція між текстом як об'єктом та зовнішніми його інтерпретаціями усунута завдяки уявленню про розмаїття літературного тексту, який щоразу постає як власне тлумачення, тому видається дистанційованим від самого себе Отже, зникає домагання на істинність, адже означники лише вказують один на одного, а тому значення стає нестабільним, передбачає відмінність означників у нонфінальному потоці сигніфікації Задля цього Ж Дерріда запровадив поняття differance (розрізнення) замість слова difference (відмінність), аби, оперуючи ним, виразити невизначеність значення, що відповідало запитам деконструкції П не визнає також питань про референцію, про буття як присутність, про співвіднесення тексту з довкіллям, бо, за Ж Бодріяром, означуване вважається ілюзорним, натомість простір виповнюється симулякрами, прив'язаними до уявної дійсності Знак відображає «відсутність» предмета, принципову відмінність себе від себе Панівним стає принцип «дисемінації» (Ж Дерріда), тобто розпорошення будь-якого сенсу Означування вражає своєю несподіваністю, непередбачуваним наслідком внутрішньосистемних відношень Особливих переваг у П надають деконструкції, що набуває методологічної окресленості, спрямованості на провокування конфліктних сил означення, які слід виманити назовні, виявити у них маргінальні, непомічені або свідомо замовчувані автором деталі, засвідчені читачами у вигляді різних поміток чи коментарів Текст розглядають в оточенні відгуків, перегуків, слідів, розмежованих у часі і просторі Постійні порушення структурності тлумачаться теорією номадизму Ж Дельоза та Ф Гваттарі, призвичаюють до думки про відсутність або про бездіяльну присутність структури, коли її злам вважається нормою, сприяє розмиканню, виходу у здатний до безперервного розширення контекст, розмиванню меж зовнішнього і внутрішнього, заповнюваних всілякими складками, тощо, окреслюючи слід цієї структури у викривленому полі постсучасної культури Наслідувальні відношення встановлюються лише між означниками, відкриваючи простір ненастанному їх вираженню, на чому наголошувала Юлія Крістева при тлумаченні генотексту Текст перетворюється на арену змагань рівнозначних дискурсів, на залучення індивіда — «безумця, чаклуна, диявола, дитини, митця, революціонера, шизофреніка», «слуги безладу» — у процес нескінченного означування, аби «довести структуралізм, культуру, суспільство, релігію, психоаналіз до божевілля» (Ж Дельоз, Ф Гваттарі) Йдеться про інтертекст, про пошуки «достеменного рівня мови» (Ж Дерріда), не підвладного усталеним кодам, структурам, репрезентаціям, метанаративам З огляду на це проблема об'єктивності, методу, істини ще раз знецінена Тексти можна осмислювати лише в межах інтертекстуальності, без урахування намірів конкретного письменника, який виводиться за її дужки Особливого значення надано проголошуваній Р Бартом «смерті автора», завдяки чому пріоритетним стає неконкретний читач, здатний метафорично «переписувати» текст Згодом цей дослідник вкаже на бінарну опозицію здатного до писання скриптора та схильного до читання реципієнта, хоч постмодернізм не визнає будь-яких антиномій Його тезу про те, що закладені у текстах можливості читання та писання пробуджують у реципієнта еротичні відчуття (від задоволення до екстатичної втіхи), підтримали представниці французької феміністичної критики П найповніше розкрив свої можливості в аспекті текстуальної продуктивності, шизофренічного дискурсу, ризоми, історичного несвідомого, палімпсеста тощо, що, на думку М Фуко («Археологія знання»), витворюють єдину систему знань, внутрішню інституцію (епістему), реалізовану в мовній практиці як строго визначеному коді, зведенні приписів та заборон Така норма несвідомо визначає людське мислення у кожному конкретному випадку, містифікуючи прогресистські уявлення, перейняті фантомною зовнішньою інституцією, волею-дознань, домаганнями наукової істини Тому особливого значення М Фуко надавав виявленню історичного несвідомого різних епох, починаючи з Відродження, кожна з яких мала свої проблемні поля, свої рівні культурного знання, Цій епістемі протиставлялася

епістема культурно-мистецького андеграунду на зразок доробку маркіза де Сада, Ф Гельдерліна, Ф Ніцше, Ж Батая, які, будучи аутсайдерами панівної системи, здійснювали її перспективну деконструкцію Найважливіше положення концепції М Фуко полягає в необхідності критики так званої «логіки влади і панування», у виправданні «негативного імперативу» творчої інтелігенції Запропонована ним методика децентрації спонукає до зацікавлення маргіналіями цивілізації, породжує ірраціональне тлумачення історичного поступу, гадана цілісність якого приховує з'єднані місця розривів Крізь такі розломи постає пригноблене знання, будучи апріорно соціальним, дарма що суб'єкта «поховано» Натомість існує якийсь «універсальний інтелектуал», зведений до політичної функції, обмеженої можливостями конкретного інтелектуала Погляди М Фуко поділяють також «ліві деконструктивісти» та ін постмодерністи Панмовний, пантекстуальний П втискує розмаїття людської свідомості у письмо, розглядає літературу, культуру, людську спільноту як текст, вважає, що знання, істина, дійсність постають з мови, застосовує критику суверенної особистості, породжуючи версії «смерті суб'єкта», «смерті автора», «смерті» апологетизованого читача з його текстом-свідомістю

Постструктуралі́стська пое́тика *(англ post-structuralist poetics, від лат post після, за, structura будова, розміщення, грец poiētike майстерність творення)* — постсучасне критичне висвітлення літературної теорії, розуміння культурних явищ, знання, всеохопності та суб єкта У П п враховано, що системне пізнання ненастанно мінливого художнього чи будь-якого тексту неможливе, оскільки він на практиці не може здійснити наявні у ньому наміри Кожен наратив аналізується з погляду риторичної структури, а не фундаментальної форми значення, сюжет сприймається за смислову одиницю, яку читач видобуває з нього Сюжет формується разом з автором та читачем, які щоразу віднаходять свої, різні інтерпретації П п замість літератури з її організованими метанаративами апелює до деієрархізованих структур, звертається до письма, завдяки чому тексти стають всеохопними, перейнятими грою непоетичного дискурсу, самостворення значень

Постула́т *(лат postulatum вимога)* — вихідне положення, твердження, що при побудові наукових моделей сприймається без строгого доведення у дедуктивній теорії Інколи П ототожнюється з аксіомою

По́ступ — див **Прогре́с.**

«По́ступ» — літературний вісник релігійно-націоналістичного спрямування, який виник на основі однойменного журналу студентського Марійського товариства (Львів, 1927—30), видавався за редакцією І Гладиловича, Г Лужицького, М Моха, мав відділи «Поезія», «Проза», «Рецензії Огляди», «Бібліографія» На його сторінках були вміщені твори Б -І Антонича, Г Костельника, Меріяма (псевдонім Г Лужицького), П Коструби, Т Коструби, Б Лепкого та ін Журнал також висвітлював історію України, національно-визвольні змагання 1917—21, подавав огляд католицької літератури Європи

Потво́рне — категорія естетики, що називає ту грань мистецтва, яка не відповідає естетичному ідеалу Будучи антитетичним прекрасному, величному, П вказує на дисгармонійність, аритмічність, недосконалість структурної організації, що викликає відчуття невдоволення, антипатії, навіть огиди, має конкретно-історичну, національну, індивідуально-смакову зумовленість П у художній дійсності не збігається з П у довкіллі, змінює естетичну валентність, зразком чого є привабливий Петербург у поемі «Мідний вершник» О Пушкіна та його негативні характеристики в поемі «Сон» Т Шевченка П тісно пов'язане з етичними критеріями Між поняттями «П» і «Прекрасне» немає чіткого розмежування вродливий капітан Феб де Шатопер із роману «Собор Паризької богоматері» В Гюго виявився внутрішньо потворним, на відміну від непривабливого, але благородного Квазімодо Розрізняють П за його сутністю й метаморфозами (краса індивіда суперечить його внутрішній потворності) чи за тенденційними спотвореннями ідеологічного характеру (історичні постаті М Грушевського та В Винниченка, тенденційно змальовані в романі «Мир хатам, війна палацам» Ю Смолича) Історія тлумачення П пов'язана з розвитком розуміння прекрасного Розмежування цих понять спостерігається уже у міркуваннях Сократа Подолання простого їх протиставлення належить Арістотелю («Поетика»), який у своїй теорії мімезису стверджував, що «зображення того, на що дивитися неприємно, ми розглядаємо із задоволенням, як, наприклад, зображення огидливих тварин або трупів» За доби середньовіччя, особливо у візантійській естетиці, П було категорично протиставлене красі, як гріховне — божественному, на чому наголошував Василій Великий, втілювало зло, як вважав Псевдо-Діонісій Ареопагіт Представники Відродження намагалися використовувати П задля підсилення значущості краси, або, як радив Леонардо да Вінчі, слід «поєднувати за сусідством прямі протилежності, щоб через зіставлення посилити одне одним» Цей досвід використовували й митці бароко, класицисти мали настанови на «ідеальну красу», в добу Просвітництва дослідники були зорієнтовані на художнє осмислення неусіченої, розмаїтої природи Визнаючи право існування П в мистецтві, І Кант встановлював для нього певні обмеження, апелював до чуття естетичної міри автора На важливості П як антитези прекрасному наголошували романтики, Г-В-Ф Гегель («Естетика») не приділяв уваги цій проблемі Його послідовник К Розенкранц («Естетика потворного», 1858) розглядав П як органічний складник прекрасного, вбачав у ньому здатність переходити у комічне Реалісти, за спостереженням Й Гейзінги («У сутінках завтрашнього дня»), з огляду на суспільні очікування відверто зображували дійсність, висвітлювали в ній напружене протистояння опозицій добра і зла, високого й низького, красивого та огидного, засуджували П, естетизоване представниками натуралізму Воно стало однією із домінант авангардизму XX ст, драми абсурду, зумовлене тотальною дегуманізацією суспільства, перевитратами знедуховленої цивілізації, коли такі тенденції, на думку віденського мистецтвознавця Г Зельдмана («Втрата осереддя»), «ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, химеру, голу маску, труп, комаху, виставляючи її напоказ грубою, жорстокою, непристойною, монстром, машиноподібною істотою» Критерієм оцінки П вважається принцип об'єктивного історизму, що поглиблює суб'єктивне ставлення до

оцінюваного явища, не дає йому змоги деформуватися під тиском авторської чи колективної сваволі

Потік свідо́мості (*англ stream of consciousness*) — плинна свідомість людини, її алогічність й відсутність зв'язків між смисловими блоками Термін запроваджений американським філософом та психологом В Джеймсом («Наукові основи психології», 1890) «Свідомість ніколи не постає сама в собі подрібненою на шматки [ ] У ній нема нічого, що могло би пов'язуватися, — вона тече Тому метафора *ріка* чи *потік* найточніше малює свідомість» Його спостереження виявилися суголосними міркуванням А Бергсона («Нарис про безпосередні дані роботи свідомості», 1889), В Дільтея («Описова психологія») Письменники сприйняли П с як одну з форм адекватного зображення внутрішнього світу людини у художніх творах, намагання безпосередньо розкрити душевний стан персонажів щомиті, при швидкій зміні переживань, роздумів, спогадів, вражень, інтуїції, несвідомих асоціацій, мінливих настроїв під час їх формування Цей прийом відрізняється від внутрішнього монологу як складника художнього твору класичного реалізму, а в літературній практиці модерністів вони взаємозамінні Якщо внутрішній монолог із дотриманням правил синтаксису, орфографії, морфології відтворює думки персонажа, а не його враження та відчуття, то П с відображає як враження, так і думки, виражаючи це порушенням пунктуації, синтаксичних і граматичних нормативів Традиційна оповідь для П с не характерна Елементи П с притаманні творам Платона («Розмова душі із самою собою»), його можливості апробували сентименталісти («Життя та думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л Стерна), просвітники («Сповідь» Ж Ж Руссо), романтики («Адольф» Б Констана), М Гоголь («Нотатки божевільного»), реалісти («Лихі люди» Панаса Мирного), поширилися на жанри роману-сповіді, подорожніх нарисів, есе, щоденників, максим, витворювали враження повноти переживань, ледь уловних психологічних порухів П с найповніше розкрив свої можливості на теренах модернізму, ставши універсальним методом зображення Майже одночасно з концепцією В Джеймса з'явився роман «Лаври зірвані» (1887) Е Дюжардена, що вважається першим твором, в якому реалізований принцип П с Невдовзі його розвивають у своїх творах Г Джеймс, Дж Мередіт, Дж Мур, Дж Конрад, Ж Гюісман П с проголошували манерою письма, що повністю поглинає письменника, здатною перехопити думку, вловити хисткі враження, плинну форму Це зумовило його поширення в імпресіонізмі, символізмі, сюрреалізмі, в техніці кіномонтажу Крім того, П с переосмислювали у фройдизмі та в аналітичній психології Його специфіку відтворила Гертруда Стайн (цикл повістей «Три життя», роман «Постання американців»), учениця В Джеймса, яка була знавцем з експериментальної психології Вона у своїх творах зводила наратив до певного сюжетного контуру, фіксованого однотипними реакціями різко відмінних персонажів, які разом формують портрет певного соціуму Письменниця полемізувала з детермінованою передбачуваністю зображення реалізму На пізньому етапі творчості вона перейшла до автоматичного письма Його можливості від розгортання внутрішнього монологу до реєстрації спонтанних думок, відчуттів, емоцій використовував М. Пруст. У творі «Улісс» (1921) Дж Джойс продемонстрував, як хаотичне зображення довкілля може відтворити реальний плин життя, в якому відсутні органічні зв'язки, розкрити потаємні бажання, цілісний внутрішній світ людини без замовчування Подвійна семантика тексту розкривається на межі гомерівського міфу та дублінської дійсності, набуваючи вигляду філософської метафори, сприяє подоланню ілюзорної впорядкованості світу Ірландський письменник запровадив низку новаторських прийомів, зокрема відмову від розділових знаків, застосовував переривання фраз, пропуски слів, посилив асоціативність та стрибкоподібність людського мислення, на відміну від М Пруста, який ретельно фіксував деталі матеріального і духовного світу своїх персонажів (показовий епізод із печивом мадлен) Вірджинія Вулф («Місіс Делловей», 1925) намагалася висвітлити драму наближення до істини, котра ненастанно вислизала, залишалася невловною, недосяжною Дія, що розгортається в звичайному місті, насправді відбувається у несвідомому людини Пізніші твори письменниці («Хвилі», 1931, «Між актами», 1941) виповнювалися стихією безсюжетності, зумовлені потребою опису деталей, що потрапляють у душу Цей досвід, запозичений В Ларбо, І Свево, Т С Еліотом, став визначальним у модернізмі В українській літературі П с поширився вже на початку XX ст (етюд «Невідомий» М Коцюбинського, «Блакитний роман» Г Михайличенка, «Арабески» М Хвильового, «Золоті лисенята» М Ялового тощо), пізніше засвідчений романом «Герострати» Емми Андієвської, низкою оповідань І Костецького Тенденції П с поглиблювалися у творчості представників «нового роману» тропізми Наталі Саррот, шозизм А Робб-Гріє тощо Водночас П с поступово самовичерпувався, на це першими звернули увагу англійські письменники Ч П Сноу, Е Вілсон Митці постмодернізму знову звертаються до цього прийому романи «Щоденний жезл» Є Пашковського чи «Кров по соломі» В Медведя

Поу́чення — гомілія Термін В Домбровського

Похва́ла — жанр києворуської доби, славень, твір, у якому прославляли життя і вчинки державців та духовних подвижників Так, у «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона звеличується постать київського князя Ярослава Мудрого Іноді П поєднували з плачем, як у «Слові о полку Ігоревім» чи у «Похвалі Ростиславу Мстиславичу Галицькому» (XII ст) Див **Панегі́рик.**

Похи́лий шрифт (*нім Schrift, від schreiben писати*) — друкарський шрифт, нахилений праворуч на 15°, відрізняється від курсивного тим, що його малі літери схожі на літери прямого шрифту

Похі́дна пі́сня, або **Ма́ршова пі́сня,** — функціональний різновид вояцької пісні, для якої характерні чіткий ритм, особливо наспів, сольний спів та хоровий рефрен Див **Ембата́рії**

Поцілу́нки — символ злиття душ, у фольклорі — ознака знищення лиховісних чар У казках П викликають забуття або пробудження За доби Відродження П називали жанрово-тематичний різновид лірики, лаконічні вірші, де йшлося про поцілунки коханої поета Цикл із дев'ятнадцяти таких поезій написав (1535) Йоганн Секунд із Нідерландів, обравши за взірець два вірші Катулла Зверталися до П також Й. Дуза, К. Барт, поети «Плеяди», Г. Векгерлін та ін.

Початкова рима *(грец. rhythmos, від rheo: течу)* — рима на початку віршових рядків, яка часто сприймається за анафору

Переживи цей четвер,
Перетрави наче їжу [ ] (С Жадан)

«Поштова скринька» — форма зв'язку періодичного видання з читачами, спосіб подачі отриманого від них матеріалу, а також інформування своїх кореспондентів У «П с » вміщують відповіді редакції на матеріал, репліки, лаконічні замітки

Поўр — віршовий розмір бенгальської середньовічної поезії, в якому римуються два суміжних рядки, кожен з яких має чотирнадцять складів і цезуру після восьмого складу При цьому для кожного двовірша обов'язкова смислова завершеність П використовували Кріттібаш Оджга («Рамаяна»), Кашірамдаш («Махабхарата») та ін

Прабандга — жанр середньовічного письменства телугу (XIV—XVI ст), ліро-епічна поема, розбудовувана на фабулах давньоіндійського епосу та пуран Відомими авторами П були А Педдана, Кришнадеварая, П Суранна Увагу в таких творах приділяли розкриттю внутрішнього світу персонажів, що зумовлювало емоційність використання вишуканих метафор Релігійно-дидактичні проблеми висвітлювались меншою мірою

Правда — сукупність тверджень у художньому творі, застосовуваних для переконання читачів у повній відповідності зображення життєвим реаліям П не має логічного характеру, поза текстом не підлягає верифікації, бо належить до літературної фікції У мовленні П може проявлятися через подання політичної, історичної інформації, апелює до мнемонічних моделей читача, застосовуючи прийом символіки, її використовують з метою конструювання іншої дійсності, узгодженої з уявленнями про довкілля Прийом П спрямований на історичну достовірність, виявляє єдність літературного та національного, суспільного світобачення, відображає еволюцію художньої і громадської свідомості Вона орієнтує читача не лише на конкретні факти зображення, а й на універсальні, засвідчені міфом, наявним, наприклад, в «Іліаді» Гомера чи в «Махабхараті» П залежить від жанру (казка і документальний роман), стилю (реалізм і романтизм), від традицій чи тенденцій експериментаторства У народному світосприйнятті вона часто ототожнена з долею, протиставлена кривді Така їх антитетичність засвідчена давньою українською колядкою «Ой в ліску, в ліску на жовтім піску » («*Ой уся правда тепер пропала, / Правда пропала, кривда настала*»), казкою «Правда і Кривда», прислів'ями і приказками

«Правда» — журнал, що висвітлював питання політики, науки й письменства, виходив з перервами раз на декаду, згодом — раз на тиждень (Л , 1867—98) Його редакторами були Л Лукашевич, І Микита, А Вахнянин, пізніше О Огоновський (1872—78), В Барвінський (1876—80) Під час перерви у виданні часопис замінив «Літературний збірник» (1884), який підготував І Франко, а видав В Барвінський Знову журнал почав виходити в 1888—98 за редакцією Є Олесницького, І Стронського, П Кирчіва, А Березинського, С Кульчицького «П » відповідала дискурсу культурно-просвітницького руху народовців, які протистояли москвофілам На її сторінках обговорювалися питання створеного П Кулішем фонетичного правопису («кулішівки»), обґрунтовувалася концепція «чисто народної літератури нашої українсько-руської», висвітлювалися особливості міжетнічних відносин українців із поляками на землях Східної Галичини У часописі спалахнула спровокована М Драгомановим дискусія (1873—78) про місце та перспективу українського письменства, яка, однак, не розв'язала порушених питань, тому що її ініціатор акцентував на космополітичних аспектах розвитку письменства, наполягав на залежності української літератури від російської Така позиція викликала протест І Нечуя-Левицького, О Кониського, В Барвінського О Кониський сформулював сутність націоналізму як історично виправданого спротиву шовіністичним, передусім агресивним російським та москвофільським, тенденціям Помітні розходження в полеміці були між «правдянами», які обстоювали ідею самобутнього розвитку українського письменства (культури), та радикалами, захопленими модною соціалістичною доктриною На сторінках видання було вміщено твори С Руданського, І Нечуя-Левицького, Ю Федьковича, Б Грінченка, Т Зіньківського, І Карпенка-Карого, Грицька Дисканта (псевдонім М Грушевського), В Самійленка, М Коцюбинського, повісті Т Шевченка, перекладені на українську мову Тут також друкували спадщину Гомера, Вергілія, Й -В Гете, Р Бернса, Дж. Г Байрона, О Пушкіна в перекладах П Куліша, С Руданського, І Франка, В Самійленка, публікували розшукані листи М Шашкевича, Т Шевченка, О Бодянського, В Барвінського, Г Онишкевича, В Навроцького, К Климковича, спогади про цих письменників

«Правда. Літературний збірник: В доповнення XIII річниці часопису "Правда"» — громадсько-літературний збірник (Л , 1884) в упорядкуванні В Барвінського, завершений І Франком На його сторінках було вміщено філософську концепцію І Тена (переклад В Барвінського), фрагмент перекладу «Фауста» Й -В Гете (переклад І Франка), статтю «Сьогочасне літературне прямування» І Нечуя-Левицького, оповідання, а також бібліографію, огляд періодичних видань та матеріалів, опублікованих на сторінках журналу «Правда» від 1867 до 1883

«Правда факту» — принцип освоєння довкілля, що полягає в натуралістичному копіюванні окремих фактів без розкриття їх сутності, осмислення внутрішніх закономірностей Цей прийом орієнтує письменника на механічне описування дійсності, що позбавляє його твори ознак достеменного мистецтва

Правдоподібність — уявлення, за яким художнє зображення сприймається як аналог життєвих явищ П притаманна творчості деяких реалістів та натуралістів, обстоюється соціальною критикою, характерна для «наївного читача», схильного сприймати художню рецепцію як картини дійсності, а не як вигадку Відносність П помітна при зіставленні релігійної свідомості з позитивістською Надмірне акцентування на П не дає змоги реципієнту адекватно оцінювати металогічні твори Так, відоме принципове несприйняття реалістом Л Толстим означених гіперболізацією п'єс В Шекспіра на його думку, у трагедії «Король Лір» «уже з перших слів помітне перебільшення перебільшення подій, перебільшення почуттів та перебільшення виразів» Настанова на життєву до-

стовірність лінійного мімезису обмежувала зображально-виражальні можливості художнього твору, що характерне для міщанської драми чи побутової прози

Пра́вила ви́значення поня́ття — сім основних правил, які застосовують при дефініюванні термінів, зокрема літературознавчих, запозичені літературознавством і теорією літератури з формальної логіки За їх вимогами поняття визначається через найближчий рід та видову відмінність, визначення має бути співмірним, не надто вузьким і надто широким, за основу видової відмінності слід узяти ознаку або групу ознак, притаманних лише даному поняттю і відсутніх в інших поняттях, віднесених до цього ж роду, визначення не повинно утворювати кола, тобто дефінійоване поняття не визначається через термін, що, в свою чергу, пояснюється за допомогою дефінійованого, визначення не має бути негативним, його повинні характеризувати ясність і чіткість

Пра́вила дове́дення — правила, що забезпечують виведення істинності тези з істинності аргументу, запозичені літературознавством із логіки Вони вимагають ясності, точної визначеності тези та засновку, їх тотожності Водночас теза, яка потребує повного доведення, не повинна мати логічної суперечності із щойно висловленими судженнями з приводу порушеного питання, а доведення — не бути протиставленими Вони також вважаються судженнями, істинність яких доведена поза тезою Порушення цього правила зумовлює появу порочного кола

Пра́вила по́ділу о́бсягу поня́ття — чотири правила логіки, запозичені літературознавством для формування термінологічного апарату Вони передбачають необхідність дотримання одного і того самого обґрунтування при одному і тому самому розподілі поняття, співмірності його поділу, коли обсяг усіх складників дорівнює обсягу поділюваного поняття, взаємовиключення складників, дотримання безперервності розподілу Такі правила застосовують при класифікації жанрів, стилів, віршових форм тощо

Пра́вила просто́го категори́чного силогі́зму — сім правил формальної логіки, дотримання яких сприяє отриманню істинного висновку в силогічному умовиводі силогізм повинен мати лише три терміни, середній термін мусить розподілятися хоча б у одному з посилань, терміни, не розподілені у посиланнях, не можна розподіляти у висновку, з двох негативних посилань неможливо отримати жодного висновку, якщо одне з посилань є негативним, то й висновок буде негативним, із силогізму, що складається з двох частин посилань, неможливо зробити висновок, якщо одне з посилань часткове, то й висновок, коли він можливий, також буде частковим

Пра́вило альтерна́нсу *(франц. alternance· чергування, від лат alterno чергуюсь)* — обов'язкове чергування окситонних та парокситонних рим із забороною застосування у суміжних рядках неримованих однотипних закінчень, наприклад окситонних, на відміну від двовіршів П а сформоване у французькій класицистичній поезії (XVI ст), поширене у Росії (з XVIII ст) Так, при перехресному римуванні дозволеними були схеми *AbAb, abab*, але не *ABAB* чи *abab*, при кільцевому римуванні — *AbbA, aBBa*, але не *ABBA* чи *abba*

Пра́вило трансформа́ції *(лат transformatio)* — правило генеративно-трансформаційних граматик, яке використовується при врахуванні певних змін у послідовностях слів та виразів, що мають відповідну структуру Перша частина П т відображає структурний аналіз, застосовуваний для виявлення типу низки слів, друга частина висвітлює структурну зміну за допомогою спеціальних символів, що стосуються аналізу, фіксуючи подію як наслідок попередньої П т використовується у наративній граматиці

Пра́вка — внесення у рукопис, редакційний оригінал, гранки, верстки та в інші тексти необхідних виправлень, які змінюють їх порівняно з первісним виглядом виправлення літер, слів, словосполучень, речень, стилістичних огріхів, іноді переставляння фрагментів тексту, скорочення (або доповнення) його П буває авторською, редакторською, видавничою, друкарською, літературною тощо

Прагмати́зм *(франц pragmatisme, від грец pragma, pragmatos справа, дія)* — напрям у філософії (Ч Пірс, В Джеймс, Д Дьюї та ін), за яким практична цінність знань визначається передусім їх доцільністю та результативністю, задоволенням безпосередніх потреб індивіда Сформований у групі «Метафізичний клуб» (Кембридж, 70-ті XIX ст) Основні положення П були сформульовані Ч Пірсом (доповідь у 1871 та статті «Закріплені вірування», «Як зробити наші ідеї ясними», 1878) Розвинув їх В Джеймс («Філософські поняття та практичні результати», 1898), зробивши предметом дискусій на межі XIX—XX ст П досліджували Дж Г Мід, Дж Папіні, Ф -К -С Шиллер, К І Льюїс та ін Вони розглядали дію як домінантну вісь, довкола якої обертається людське життя, що має не рефлективну, а свідому спрямованість Це зумовило актуальність питання про механізми мислительних структур, що забезпечують продуктивну діяльність При цьому аналітичну увагу переносили із зовнішньої площини у внутрішню, у світ психіки людини Процес пізнання був спрямований не від незнання до знання, а від сумніву до колективної (несуб'єктивної) віри, тому істина, за Ч Пірсом, проголошувалася загальнозначущим віруванням, до якого повинні наближатися дослідники, якби їх наукові студії тривали безперервно Довкілля у П ототожнюється з досвідом, закони логіки вважаються хибними, соціальні явища тлумачаться крізь призму міленаризму (з позиції майбутнього) Будь-яка ідея речі проголошувалася ідеєю чуттєвого пізнання Для Дж Джеймса П був особливою теорією істини, своєрідним методом, що давав змогу усунути гносеологічні суперечності завдяки практичним результатам Обстоюваний ним принцип волі до віри надавав пріоритету духовним цінностям на противагу матеріальним інтересам, що можуть призвести земну цивілізацію до катастрофи Спираючись на кореспондентну теорію істини Арістотеля (теорія відповідності істини висловленню чи довкіллю), Дж Джеймс тлумачив її в аспекті верифікації, називаючи такий процес радикальним емпіризмом, вченням про універсальний досвід, незалежно від того, буде це потік свідомості, сприйнятий за досвід, чи невикінчений, залежний від випадку плюралістичний світ, відкритий новизні, свободі та необмеженій творчості Міркування філософа, а також віяння бергсонізму позначилися на ідейно-художніх пошуках модерністів та авангардистів, вплинули на розвиток кінематографа

Особливо цікавила митців ідея про те, що дійсність складається з відчуттів, відношень між ними, виражених у досвіді Її підтвердила практика імпресіоністів Модель світу Д Дьюї формувалася не на основі подиву від реалій, а через напруження та стреси соціального життя, які зумовлювали потребу осмислення ототожнюваного з ними досвіду в його безперервності Будь-яке запропоноване розв'язання проблемної ситуації не повинно перетворюватися на догму, має визначатися наявною ситуацією, надавати можливості для коригування Якщо такий процес пізнання, що не лише змінює, а й створює певний об'єкт, успішний, то кожна застосована у ньому гіпотеза вважається адекватною Творчий пафос також відповідав настроям митців, які прагнули вільного вияву свого таланту У 40-ві XX ст П поступився неопозитивізму, зазнав критичного перегляду теоретичних засновків

Прагма́тика *(грец pragma справа, дія)* — вчення про діяльність, практику, розділ семіотики, що висвітлює стосунки між учасниками комунікації, адресантом та адресатом, мовцем і слухачем, відмінний від семантики, яка вивчає відношення означника до означуваного, та синтактики, що досліджує зв'язки між знаками П стала методом філософії мови, відмежовується від широкого розуміння тексту, тлумачить його як механізм спілкування та риторичного структурування у відповідному, зокрема художньому, контексті

Прагма́тика те́ксту *(грец pragma справа, дія і лат textum тканина, зв'язок, будова)* — специфічне відношення, що фіксує взаємини між суб'єктами текстової діяльності, між письменником і читачем Зазвичай у П т враховані комунікативні інтереси реципієнта, зберігаються толерантні засади мовних взаємин Автор здебільшого дбає, щоб його твір був доступним, зрозумілим, зв'язним, надає читачеві можливість реалізувати несуперечливу референцію, часто застосовує прийом всевідання, бере на себе функції вихователя та пророка Натомість у постмодернізмі адресат набуває повної свободи, можливості бути партнером письменника, який пропонує складну гру, розставляючи у своєму тексті пастки, підкидаючи замасковані ключі, натяки тощо, або зовсім нехтує аудиторією Такі прийоми сприймаються як «знущання» над читачем, хоча теоретики постмодернізму переконують, що сучасний читач здатний отримати задоволення від аналогічної П т Цей прийом апробували й раніше, зокрема він представлений в експериментальній прозі М Йогансена, Ю Смолича, В Домонтовича, Г Шкурупія, Л Скрипника, Емми Андієвської та ін

«Пража́ни» — див **«Пра́зька шко́ла»**.

Пра́зька німецькомо́вна шко́ла — див **Пра́зький о́стрів»**.

«Пра́зька шко́ла» — умовна назва групи українських поетів еміграції міжвоєнного двадцятиліття, які творили переважно у Празі, частково у Подебрадах і Варшаві Є Маланюк, Ю Дараган, Л Мосендз, Оксана Лятуринська, О Стефанович, О Ольжич, Олена Теліга, Наталя Лівицька-Холодна, Ю Липа та ін Термін запровадив В Державин З 1933 до них приєднався Юрій Клен (псевдонім О Бургардта), який, реемігрувавши до Німеччини (Мюнстер), сполучив ідейно-естетичні пошуки київських «неокласиків» та «П ш» «Пражани» не мали ні статуту, ні програми, тому ставлення до назви угруповання у них неоднозначне Зокрема, Є Маланюк та Наталя Лівицька-Холодна спростовували її Однак «П ш» як явище письменства виявлялася у їх творах у вигляді спільних концептуальних настанов, яскравого неповторного історіософізму, вольових імперативів, націотворчого пафосу, у намаганні дисциплінувати етноментальну стихію Деякі «пражани» друкувалися на сторінках редагованого Д Донцовим «Літературно-наукового вісника» (з 1933 — «Вісника»), тому називали себе «вісниківською квадригою», але її не ототожнюють із «П ш», не вважають, що на їх творчість істотно впливав Д Донцов, адже він і вони мали різне розуміння суті мистецтва Так, Є Маланюк обстоював думку про автономію літератури, тлумачив поетичне мовлення як «мовлення Піфії», натомість Д Донцов вважав письменників носіями передусім утилітарної ролі «виховників» Із Д Донцовим полемізував Ю Липа По-різному склалася доля «пражан» Олена Теліга та О Ольжич, пов'язавши своє життя з ОУН, загинули від рук німецьких карателів, Ю Липа — від службовців НКВС, інші — після нової повоєнної еміграції увійшли до МУРу та Об'єднання українських письменників «Слово» Специфіка «П ш» висвітлена у таких монографіях, як «"Празька школа" на крутосхилах "філософії чину"» (2001, 2004) Ю Коваліва, «Текст у світі текстів Празької літературної школи» (2005) Віри Просалової, частково — у дослідженні «Лірика української еміграції еволюція стильових систем» (1998) А Астаф'єва

Пра́зький лінгвісти́чний гурто́к — осередок діяльності одного з основних напрямів структурної лінгвістики (Прага, 1926 — початок 50-х XX ст), до якого входили чеські (В Матезіус, Б Трнка, Й Вахек, Я Мукаржовський, В Скалічка, Й Коржинек, П Трост, А Ісаченко) та російські (пов'язані з ОПОЯЗом М Трубецькой, Р Якобсон, С Карцевський) мовознавці П л г заснований В Матезіусом У викладеній тезами програмі гуртка, оприлюдненій на Першому міжнародному з'їзді славістів (Прага, 1929), обстоювалася ідея про мову як функціональну систему, що має певну мету, про автономність поетичної мови, обґрунтовувалося оригінальне розв'язання проблеми синхронії — діахронії, окреслювалися нові підходи до порівняльно-історичного мовознавства Концепція гуртка, вибудувана на з'ясуванні відношень між мовою і довкіллям, між мовою та структурами, що її оточують, формувала уявлення про функціональну діалектологію, за якою мова тлумачилась як складна система, утворена автономними функціональними підсистемами Спираючись на розмежування Ф де Соссюром мови й мовлення, представники П л г розрізняли функціональну (спеціальну) мову, визначену нормативами лінгвістичних засобів, та функціональний стиль, тобто конкретну мету даної мовної маніфестації, що, на думку дослідників, більш притаманне «економічній мові» й особливо поетичній, точніше, поетичному мовленню, призначеному для естетичного вираження ліричних творів, а тому протиставному будь-якому практичному Найповніше концепцію гуртка розкрито у фонології, що відіграла неабияку роль у розвитку структурної лінгвістики, в актуалізації проблеми художнього знака, крізь яку висвітлювалася літературна творчість Основою теорії П л г

стала переосмислена ідея австрійського психолога К Бюлера про три компоненти мовної комунікації (автор, адресат, предмет повідомлення) Залежно від домінування одного зі складників виокремлюють відповідні функції мови (вираження, звернення, повідомлення), суголосні психологічним функціям (експресивній, апеляційній, комунікативній), до яких Я Мукаржовський додав поетичну, що здатна «перетворити на центр уваги власне структуру мовного знака», хоч і не спрямована на спілкування Діяльність науковців П л г, які поглиблювали досвід російської формальної школи, окреслювали перспективи структуралізму, вплинула і на літературознавство XX ст

«Пра́зький о́стрів», або **Пра́зька німецькомо́вна шко́ла,** — група німецькомовних письменників Праги (Ф Кафка, Ф Верфель, Л Перуц, М Брод, І Урціділь, Е-Е Кіш, Ф-К Вайскопф, Л Фюрнберг, Е Вайс, В Гадвігер, Е Зоммер, П Корнфельд, П Леппін, О Баум, О Пік, частково Р-М Рільке, Г Майрінк), що існувала від кінця XIX ст до 1938, до Мюнхенської змови Розглядається як складник австрійської літератури, оскільки Чехія до 1918 входила до складу Австро-Угорщини, згодом письменники орієнтувалися на традиції Лейпцига, брали активну участь у німецькому літературному процесі Творам представників «П о», переважно прозі, в якій відображені особливості німецької, єврейської, чеської ментальності, притаманні понура відстороненість, гротеск, холодна відчуженість, в'їдлива фантасмагоричність, фрагментарність «Зелене обличчя» (1916) Г Майрінка, «Зірка демонів» (1921), «Спокусник» (1937) Е Вайса, «Пісня Бернадетти» (1941) Ф Верфеля Герметизм «П о» зумовив поширення «канцеляриту» — штучної книжної мови, представленої в ліриці та епіці («Один день із життя абітурієнта», 1911, «Не вбивця, а вбитий винуватий», 1918) засновника празького експресіонізму Ф Верфеля, у «безбарвних» оповіданнях та популярних романах «Голем» (1915), «Вальпургієва ніч» (1917) Г Майрінка Магічність німецькомовної літератури яскраво виражена у прозі Ф Кафки («Вирок», 1913, «Процес», 1915, «У виправній колонії», 1919, «Замок», 1922 тощо), для якої характерні гротескна семантика, повільна, сухуватопротокольна нарація Надзвичайно виразною була празька топографія у творах Е-Е Кіша («Пастух дівчат», 1914), «Шлях Тихо Браге до Бога» (1916) М Брода, «Смерть лева» (1916) Августи Гаушнер, «Боротьба» (1916) Е Вайса та ін Творчість Р-М Рільке, лише дотично пов'язана з доробком «П о», внесла гармонійність у німецьку поезію та екзистенційну тенденцію у прозу Він захоплювався українським фольклором, лірикою Т Шевченка, за мотивами української пісні написав кілька віршів («В оцім селі », «Все буде знов могутнє і велике», «Історії про любого Бога»), які вплинули на доробок М Бажана, зокрема на його поему «Чотири оповідання про надію» Водночас празька німецькомовна періодика («Prager Tagblatt», «Prager presse» та ін) друкувала рецензії на твори чеських письменників та переклади з чеської літератури, як-от «Сілезькі пісні Петра Безруча» у перекладі Р Фукса, антології «Чеські пісні» (1925), «Серце — щит» (1927) Аналізуючи специфіку літератури «П о», чеська дослідниця Івана Віздалова виявила у ній поряд із тенденціями символізму та експресіонізму струмінь експресивного романтизму

Прака́рана — різновид санскритської драми, дійовими особами якої були небагаті брахмани, купці та їх дружини, куртизанки та ін Дія тривала від п'яти до десяти актів У виставі домінував героїчний або еротичний настрій, що відповідав вимогам раса Найпопулярнішими творами жанру вважалися «Мріччгакатіка» («Глиняний візок») Шудраки, «Малаті та Мадгава» Бгавабгути

Пракри́ті *(санскр prakrtа природний, простий)* — ототожнюване з діяльною активною праматерією жіноче начало усіх матеріальних і духовних речей, яке стає життєздатним при поєднанні з душею, вічним духовним принципом, втіленим в образі атмана, тобто чоловічого начала Категорія давньоіндійської філософії

Праксиллейо́н — різновид асинартету, вірш, у якому перший склад є геміпесом, а другий — колоном у вигляді ∪∪–∪–∪ Такий тип вірша створила поетка Праксилла із Сикіону Цілісна схема П така –∪∪–∪∪–// ∪∪–∪–∪ Іноді П сприймався за логаедичний пентаподій Поширений в античному віршуванні

Пра́ксис *(грец praksis справа, діяння)* — справжня, природна дія За Арістотелем, будь-яка фабула (мітос) утворена вибором та можливим перевпорядкуванням елементів логосу, тобто вдається до імітації П

Пра́ктика озна́чування — динамічний процес означування (сигніфікації), який, руйнуючи знакову систему Ф де Соссюра, охоплює суб'єк-та і політику, поширюється на музику та ін мистецтва Поняття Юлії Крістевої («Революція в поетичній мові», 1974) П о започаткована розмежуванням по-в'язаних із потоками імпульсів та ритмічної регуляції семіотичного дискурсу символічним, який стосується розламу знака на означник та означуване Юлія Крістева вважає, що «хоча спочатку семіотичне видається передумовою символічного, воно функ-ціонує у практиках сигніфікації як наслідок виходу за межі символічного» Повторні конфігурації суб'єкта у комунікативному полі зумовлюють розгалуження П о, через що позиція суб'єкта зазнає фрагментаризації і руйнування, постійного перегруповування Її формулювання й денотований «об'єкт» не бувають одиничними, завершеними, тотожними, реалізуються у множинності, натрапляючи на перепони фіксованих матриць Водночас текст як практика уникає будь-яких опредметнень Класифікуючи сигніфікаційні, часто взаємоперехідні практики (наративні, метамовні, споглядальні, текстуальні), Юлія Крістева апробовує схему дискурсу Ж Лакана (історичний, університетський, дискурс володаря, дискурс аналітика) Відповідно вона аналізує твори С Маларме, Лотреамона, Дж Джойса, А Арто

«Прало́» — перша світська пам'ятка таїландської писемності (XV—XVI ст), в основу якої покладено фабулу народного переказу про трагічну любов принца Прало Твір написаний у стилі ліліт (чергування віршів з ритмізованою прозою) У поемі відображені конфлікти між тогочасними містами, родинні та шлюбні стосунки

«Пра́пор» — див **«Березі́ль».**

Преа́мбула *(лат praeambulus той, що передує)* — вступна частина важливого документа (державний акт, міжнародний договір, декларація, мані-

фест, заява тощо), в якій викладено обставини та підстави його проголошення, наведено вступні пояснення щодо предмета обговорення.

Прегу́нта *(ісп. pregunta)* — форма іспанської середньовічної палацової поезії (XIV—XV ст.), що має вигляд діалогу, в якому один поет формулює філософське, естетичне, релігійне питання, а інший має відповісти на нього, використавши ту саму віршову форму і склад римування. Виникали цикли таких творів різних авторів, що відповідали на одне і те саме питання.

Предвзя́тіє — антиципації. Термін Мелетія Смотрицького.

Предика́т *(лат. praedicatum: сказане)* — термін судження у логіці — те, що стверджує суб'єкт висловлення чи пропозиції. Виокремлюють П. статичні і динамічні, основні і трансформовані, що виникають на основі простих і складних. Вони зазвичай відображають наявність або відсутність певної ознаки у предмета. Наприклад, у поетичних рядках «*Бог, якого ми встигли забути, / Зайде до хати, внесе яблук зимових тарілъ*» (К. Москалець) П. виражено словами «зайде до хати, внесе яблук зимових таріль».

Предикати́вний нарати́в *(лат. praedicatum: сказане і англ. narrative: оповідь)* — наратив, що характеризується наявністю попередньої розповіді.

Предме́тний світ — реалії, змальовані у літературному творі, окреслені в його просторі та художньому часі, що визначають його пізнавально-міметичні характеристики зображення. Однак між іншою дійсністю та довкіллям не існує прямого зв'язку, тому в П. с. відсутні емпіричні факти, адже письменник часто застосовує фантастичні, казкові елементи. Масовій літературі з її схильністю до актуальності, дохідливості притаманне взаємопроникнення художнього світу та П. с. У творах, розрахованих на читача з вишуканим естетичним смаком, П. с. постає в аспекті одивнення. Дослідження П. с. передбачає три етапи. Перший стосується речового тезаурусу, тобто списку предметів, що може бути відмінним у творах різних письменників, наприклад, Т. Шевченка й І. Франка. Другий виявляє особливості представлення П. с.: загалом або через промовисту деталь. Третій зосереджений на ставленні автора до зображуваних реалій: з увагою (реалісти, представники натуральної школи, натуралісти) чи байдужістю (класицисти, сентименталісти, особливо символісти).

Презента́ція *(лат. praesentatio)* — публічне представлення, демонстрація певного нового явища (видання, п'єси тощо).

Презу́мпція *(лат. praesumptio, від praesumo: передбачаю)* — речення або судження, прийняте як вірогідне.

Преконстру́кт *(лат. prae: префікс на означення передування і constructio: побудова, складання)* — дискретний акт постання одного дискурсу в іншому, тобто простого висловлення, яке або взято з попередніх, або представлено таким (П. Серіо). Запроваджене французькою школою аналізу дискурсу («Прописні істини» М. Пешо, 1975; «Аналіз політичного радянського дискурсу» П. Серіо, 1985). Вживане в контексті інтертекстуальності, воно не зводиться до неї. Кожен П. може сприйматися як адекватне поєднання у ньому інших дискурсів, утвердження його внутрішніх якостей за рахунок зовнішніх щодо нього. Таким вважається механізм переведення П. у дискурсивне оточення, коли «суб'єкт акту твореного висловлення не відповідає за це висловлення як частини попередньої даності, за допомогою якої заповнюється та чи та ніша у предикативному відношенні» (П. Серіо), тобто відбувається процес номіналізації. У такому мовленні індивід немовби бачить не вироблені ним предмети довкілля, лише констатує певні події, в яких він не брав участі, а тому його «говоріння постає баченням».

Прекра́сне — категорія естетики, яка характеризує явища найвищої естетичної цінності, відповідає ідеалові людини, супроводжується відчуттям естетичної насолоди, викликає загальне емоційне піднесення. Таке естетичне переживання відмінне від фізичного задоволення. Водночас П. має відносну семантику, часто зумовлену різницею в етнічному, соціальному чи індивідуальному досвіді людей, не завжди збігається з істиною, на що звернув увагу Платон у творі «Гіппій Більший». Здавен П. уявлялося як існування втіленої у предметах універсальної, онтологічної, безперечно позитивної сутності, суголосної благу. Наприклад, Т. Шевченко, споглядаючи щасливе людське обличчя, назвав П. «вінцем безсмертної краси». Ознаками П. в об'єкта вважається симетрія, пропорція, гармонія, узгоджений ансамбль складників, у суб'єкта — духовне багатство індивіда. Найповніше ця якість розкривається за умов творчої свободи. П. інколи ототожнювалося з життям: М. Чернишевський («Естетичні відношення мистецтва до дійсності»), спираючись на фейєрбахівський матеріалізм, абсолютизував думку Арістотеля про те, що «життя, коли його брати винятково таким, яким воно є, не позбавлене своєрідного елемента прекрасного». П. може змінювати естетичну валентність. Так, в уявленні античної людини П. мало практичну, доцільну, раціональну, тілесну, статуарну, симетричну цінність, об'єктивно дану, оформлену у замкнутий космос, що було найповніше розкрито у поемах «Іліада» та «Одіссея» Гомера. Таке розуміння зумовило появу правила золотого перетину, за яким дотримання певного співвідношення елементів забезпечувало досконалість предметів. П. потребувало особливого синтезу, який у Платона поставав у вигляді інтуїтивно пізнаванної ідеї, з глибин якої виринало достеменне одушевлене життя та любов, що ставало джерелом невимовної насолоди, радості і водночас було причиною туги і страждань. Найвищим рівнем П. вважалися такі людські чесноти, що поєднували справедливість і мудрість. Платон («Бенкет») вбачав у природі П. «щось [...] одвічне, тобто щось, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні зубожіння». Арістотель віднаходив П. у доцільності, у певній величині та порядку, кількості та просторі, в апріорній співмірності, у природній людині, в якій краса поєднана з етичними настановами мужності і справедливості, власне добра, блага, на основі чого «чеснота доконче є прекрасне, а стаючи благом, вона ще заслуговує похвали». Тобто, йшлося про калокагатію, розуміння якої виявлялося неоднаковим. Гесіод почав розмежовувати П. й етику в трагедіях Есхіла, Софокла, Евріпіда, виявляв розвинутий трагічний конфлікт між критеріями П. та моралі. Лірика Сапфо засвідчувала протиставлення фізичної краси духовній, якій поетеса надавала переваги. Концепція П. у стоїків ґрунтувалася на етичних принципах. За доби християнства таке протиставлення набуло вигляду асимет-

ричної бінарної опозиції, коли природна краса підпорядковувалася духовній, божественній, небесній, пріоритетною ставала категорія піднесеного, репрезентованого Богом Наприклад, Августин Блаженний, спираючись на категорію ладу, наголошував на єдності, пропорційності, приємній колористиці, Фома Аквінський визнавав цілісність, пропорцію, ясність сприйняття Микола Кузанський у П визначальними вважав вічне божественне світло, вище сяяння як універсальну форму та джерело буття Він посилався на міркування візантійського теолога Симеона Нового (XI ст) «Бог — це світло», на вчення ісихастів про Фаворське Світло, що було вищим за земну красу Дуалізм тілесної і духовної краси намагалися подолати гуманісти Ренесансу (Л да Вінчі, А Дюрер та ін), вдаючись до концепцій пантеїзму Л Б Альберті («Про архітектуру») вбачав у П «гармонію всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать, — таку, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, аби не пошкодити» Воно, на його думку, найповніше виявляється в мистецтві, бо «рідко коли навіть самій природі дано витворити щось цілком довершене й у всіх відношеннях досконале» Ренесансна естетика не обмежувалася визнанням зовнішньої досконалості, запровадивши поняття «грація» задля виявлення неповторної суб'єктивної краси У цей час переосмислюють і властиве представникам Відродження уявлення про відсутність принципової відмінності між мистецтвом та наукою, на чому наголошував А Дюрер, довівши обмеженість формально-технічних прийомів при осягненні достеменної краси Класицисти ототожнювали П лише з розумом (Н Буало *«Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам / Принадність і красу утворює пісням»*), хоч цінували й формування естетичного смаку Логоцентричних поглядів на П дотримувалися і просвітники (Д Дідро, Г-Е Лессінг та ін), які прагнули досягти єдності правди й ідеалу або зосереджувалися на психології сприйняття краси (Ф Хетчесон, Е Берк та ін) За доби Просвітництва естетика виокремлюється у самостійну дисципліну як науку про П, усуває ототожнення П з вищими формами моральної та соціальної досконалості Найпомітнішим внеском у дослідження поняття «П» було вчення І Канта про естетичне судження як судження смаку Він доводив, що естетичний чинник відрізняється від логічного пізнання, етичного переживання та утилітарного інтересу, адже судження смаку вільне від практичних зацікавлень є незацікавленим Кантівська естетична насолода передусім зумовлена уявленням про «форму доцільності предмета, адже вона сприймається у ньому без уявлення про мету» Отже, П розглядали як відмінне від природних явищ, вбачали у ньому і якість певного предмета, і ставлення до неї суб'єкта Тому П видається необхідним безпосереднім споглядáнням, доцільним за формою без будь-якої мети, спонукає до вільної узгодженої гри уявлення та свідомості На думку Г-В-Ф Гегеля («Естетика»), схильного ототожнювати суб'єкт і об'єкт, П постає «чуттєвим явищем, чуттєвою видимістю ідеї», зумовлюючи ототожнення краси та істини Чуттєве при цьому вважається видимістю природного, сприймається як духовне, тому П, незважаючи на свою залежність від істини, може бути істинним лише у мистецтві, де поєднуються субстанційна ідея та духовно-чуттєва форма, завдяки чому досягається творчо освоєна відповідність образу розумній, духовно олюдненій ідеї Г-В-Ф Гегель застерігав від спрощувального уподібнення П у природі та в мистецтві, бо «краса мистецтва є красою, народженою і відродженою на ґрунті духу, і наскільки дух і твір його вищі за природу та її явища, настільки ж прекрасне в мистецтві вище за природну красу» На межі XIX—XX ст П інтерпретується як процес емоційного, асоціативного, інтелектуального вчування (Р Фішер, Т Ліппс, Й Фолькельт та ін) Дж Сантаяна вважав сутністю цього поняття об'єктивну насолоду У XX ст воно поступово втрачає своє універсальне значення, поступаючись категоріям трагічного, комічного, потворного

Прелю́дія, або **Прелю́д** *(лат praeludium, від praeludere попередньо грати)*, — вступ до музичного твору, до оперного, балетного чи драматичного спектаклю, назва самостійної музичної п'єси, призначеної переважно для фортепіано У літературі П інколи називають вступ до поеми Особливе семантичне навантаження має назва збірки М Вінграновського «Атомні прелюди»

Прем'є́р *(франц premier перший)* — артист у сценічному мистецтві, який посідає перше місце у театральній трупі, виконує головні ролі

Прем'є́ра *(франц premiere, букв перша)* — перший публічний платний показ нового чи поновленого спектаклю, естрадної, концертної чи циркової програми Іноді П називають кілька перших вистав

Премізансце́на *(лат prae префікс на означення передування і франц mise en scene постановка на сцені)* — вказівки щодо постановки спектаклю у тексті п'єси, поняття сучасного театрознавства та драматургії

Пре́мія *(лат praemium винагорода)* — винагорода за визначні успіхи у будь-якій сфері мистецтва і науки, зокрема літератури Її присудження здійснюється рішенням журі, що складається з авторитетних діячів письменства та культури Визначною є Нобелівська П, запроваджена шведським мільйонером, винахідником динаміту, А Б Нобелем (1833—96) Згідно з його заповітом вона присуджується автору літературного твору «ідеального напряму» Вибір кандидатури здійснює Шведська королівська академія (Стокгольм) Нового лауреата визначають щорічно наприкінці жовтня, а золота медаль вручається йому 10 грудня, у день смерті А Б Нобеля, часто за всю творчість, іноді — за окремий твір Під час нагороди лауреат має виступити з промовою, зазвичай програмового змісту Таку практику здійснюють з 1901 з деякими перервами (1914, 1918, 1935, 1940—43, 1950) Найпершими лауреатами цієї П були А Сюллі-Прюдом (1901), Б Бернсон (1903), Ф Містраль, Х Ечегарай (1904), Г Сенкевич (1905), Дж Кардуччі (1906), Дж Р Кіплінг (1907), Сельма Лагерлеф (1909), П Хейзе (1910), М Метерлінк (1911), Г Гауптман (1912), Р Тагор (1913) Їх список поповнили Р Роллан, К-Г-В фон Гайденстам, К Гєллеруп, Х Понтоппідан, К Шпіттелер, К Гамсун, А Франс, Х Бенавенте-і-Мартінес, У Б Єйтс, В Реймант, Дж Б Шоу, Г Делледа, С Унсет, Т Манн, С Льюїс, Е-А Карлфельдт, Дж Голсуорсі, І Бунін, Л Піранделло, Ю О'Ніл, Р Мартен дю Гар, П Бак, Ф Сілланпяя, І В Єнсен, Габріела Містраль, Г Гессе, А Жід, Т С Еліот, В Фолкнер, П Лагерквіст, Ф Моріак, Е Хемінгуей, Х Лакснесс, Х Р Хіменес, А Камю, С Квазімодо, Сен-

Жон Перс, І. Андрич, Дж. Стейнбек, Г. Сеферіадіс, Ж. П. Сартр, М. Шолохов, С.-І. Агнон, Нелі Закс, М. А. Астуріас, Я. Кавабата, С. Беккет, О. Солженіцин, П. Неруда, Г. Бель, П. Вайт, Х. Е. Мартінсон, Е. Йонсон, Е. Монтале, С. Беллоу, В. Александре, І. Б. Зінгер, О. Елітіс, Ч. Мілош, Е. Канетті, Г. Гарсіа Маркес, В. Голдін, Я. Сейферш, К. Мімон, В. Шойінка, І. Бродський, Н. Махмуз, К.-Х. Села, О. Пас, Н. Гордімер, Д. Волкот, Т. Моррісон, К. Ое, С. Хіні, В. Шимбарська, Д. Фо, Ж. Самагу, Г. Грасс, Гао Сіндзян, Г. Пінтер. Іноді Нобелівську П. в галузі літератури давали історикам (Т. Моммзен), філософам (А. Бергсон, Б. Рассел), політикам (В. Черчілль). Від неї відмовилися Б. Пастернак (1958), Ж. П. Сартр (1964). В Україні найвищою винагородою вважається Національна премія імені Тараса Шевченка. Крім неї, існують П. «Благовіст», ім. П. Тичини, ім. А. Малишка, ім. Олени Теліги, ім. В. Свідзинського, ім. І. Багряного, ім. С. Воробкевича, ім. А. Кримського, ім. О. Білецького, ім. С. Єфремова, Інституту літератури НАН України, журналу «Березіль» тощо. З 1959 запроваджена П. Міжнародного об'єднання журналістів (МОЖ).

Пренóнім *(лат. prae: префікс на позначення передування і грец. onyma: ім'я)* — різновид псевдоніма, ім'я автора, перетворене на прізвище, як-от О. Олесь, тобто Олександр Кандиба.

Препози́ція *(лат. prae: префікс на позначення передування і positio: положення, розміщення)* — розташування слова або речення перед іншим словом або реченням, з якими вони тісно пов'язані: *я ся бою.*

Прерафаеліти *(англ. Pre-Raphaelite brotherhood, від лат. prae: префікс на позначення передування, від імені італійського художника Рафаеля, 1483—1520)* — група англійських митців (художники В. Х. Хант, Д. Е. Мілле, Дж. Коллінсон, поет і художник Д. Г. Росетті, мистецтвознавці В. М. Россетті, Ф. Дж. Стівенс, поетка Крістіна Россеті, поет і скульптор Т. Увулнер), заснована в 1848, які прагнули відродити традиції передренесансної доби (Джотто, С. Ботічеллі, Данте Аліг'єрі) та англійських романтиків початку XIX ст., передусім П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, творчість яких вважали містичною, А. Теннісона з його середньовічними сюжетами, Р. Браунінга, схильного до пієтету перед добою передренесансу. Назване угруповання за іменем італійського маляра Рафаеля Санті, очолене Д. Г. Россетті, автором перекладів «Ранні італійські поети» (1861). П. у своїх творчих пошуках намагалися поновити щирість, наближення до природи, наївну релігійність середньовіччя (передусім в іконографії), раннього Відродження (наприклад, Фра-Анжеліко), протиставляли холодному академізму священний вогонь, живу віру достеменного мистецтва, використовували багатство кольорів та невичерпну різноманітність природи. Вони видавали часопис «Пагін» («The Germ», 1850; вийшло всього чотири числа) за редакцією В. М. Россеті. Естетична програма П. пов'язана з позицією оксфордського руху (30-ті XIX ст.), що обстоював католицькі ідеї у літературі, вважала небезпечними експерименти з революціями як у суспільстві, так і в мистецтві. П., проіснувавши до 1853, поєднували ретельне змалювання натури з глибокою символікою, їхні ідейно-естетичні пошуки пізніше позначилися на ранньому модернізмі, зокрема символізмі, на творчості А. Суїнберна, О. Вайлда, У. Пейтера, О. Бердслі.

Преромантúзм *(нім. Vorromantik, англ. preromanticism, франц. préromantisme)* — сукупність ідейно-стильових тенденцій у європейському письменстві другої половини XVIII ст. — початку XIX ст., які, не пориваючи із сентименталізмом, передбачали появу романтизму, ставили під сумнів абсолютність логоцентризму, спростовуючи притаманний класицизму та просвітництву культ розуму, що зазнав на той час кризи, осмислювали пафос руссоїзму, наголошували на важливості уваги до сердечних переживань та їх непередбачуваних спалахів, обстоювали критерії шляхетного естетичного смаку та оригінальності. За спостереженням Д. Наливайка, йдеться про остаточно не оформлену художню систему, рух пізнього Просвітництва з елементами руссоїзму, сентименталізму, штюрмерства, заперечення космополітизму та універсалізму, раціоналізму у трактуванні індивідуальної психології. Термін був запроваджений французьким літературознавцем Д. Морне («Огляд історії французької літератури», 1909; «Романтизм у Франції у 18 в.», 1912), характеризує передусім творчість Ж. Ж. Руссо, в якій обґрунтований принцип природної людини, розроблена концепція вільної від умовностей любові. Це поняття застосовував і П. Ван Тігем. Найповніше П. виявився у Шотландії та Англії (творчість Е. Шефсбері, Р. Герда, Дж. і Т. Вортонів, Е. Юнга, Дж. Томсона, Р. Блера, Т. Чаттертона, В. Коллінза, Р. Бернса), набув форми оссіанізму завдяки містифікаціям Дж. Макферсона. У П. з'являються зацікавлення народною творчістю («Пам'ятки давньої англійської поезії» Т. Персі, 1765), історичним минулим, що зумовлює розвиток жанрів рицарського роману, демонологічної повісті («Закоханий диявол» Ж. Казота, 1772), готичного роману Г. Волпола, Д. Бекфорда, Анни Радкліф, Г. Льюїса та ін., а також комедії, мелодрами, кладовищенської поезії. Тенденції П. спостерігалися й у творах німецьких письменників, зокрема в осередку «Геттінгенського гаю», «Бурі і натиску», розвинулися в доробку американських поетів (Дж. Барло, Ф. Френо), романіста Ч. Брауна. Естетичні засади П. були сформульовані у творі «Роздуми про оригінальну творчість. Лист до автора "Грандісона"» (1759) англійського поета Е. Юнга, який звинуватив сучасних йому письменників у сліпому наслідуванні канонізованої античної класики, хоч і посилався на досвід В. Шекспіра, який, використовуючи інтертекстуальні сюжети, створив оригінальні зразки літератури. Авторитетами для представників П. були також Е. Спенсер і Д. Мільтон. Подібні міркування висловлені у трактатах «Про вплив та використання уявлення» (1757) Й.-Я. Бодмера та Й.-Я. Брайтінгера, «Філософські дослідження про походження наших ідей величного та прекрасного» (1759) Е. Берка. Крім руссоїзму та концепції Й.-Г. Гердера з апологією первинності природи, безпосередньої чуттєвості, народно-архаїчного світосприймання, П. використовував ідею містичного пориву до трансцендентності (Й.-Г. Гаманн, Ф. Гемстергайс, Л. К. Сен-Мартен), виробивши антикласицистичну концепцію творчої уяви, генія, осмисливши категорії характеристичного, піднесеного, величного, чудесного як самостійні та самоцінні. П. поширився в Італії (трагедії В. Альф'єрі, В. Монті, роман «Останні листи Джакомо Ортіса» У. Фосколо), Іспанії (Х. Кадальсо-і-Васкес, Г. М. де Ховельянос, Х. Мелендес Вальдес, Ф. Марті-

нес да ла Роса), Угорщині (Ш Кішфалуді, Д Бержені, М Чоконаі-Вітез, М Фазекаш), Росії (М Карамзін, М Гнєдич, В Озеров, В Жуковський, молодий О Пушкін), викликавши зустрічні хвилі у кожній національній літературі і підготувавши ґрунт для романтизму, в якому почуття та розум стали антитетичними У новій українській літературі П не сформував певної стильової течії, однак його елементи, що відповідали національному характеру, використовували І Котляревський («Наталка Полтавка»), Г Квітка-Основ'яненко («Маруся») та ін Дарина Теterина («Романтизм — стиль української літератури», 1997) знайшла прояви П у києворуському та бароковому письменстві, в українській пісні

Пре́са *(франц presse)* — рукописні та друковані періодичні (газети, журнали, вісники) й неперіодичні (альманахи, збірники тощо) видання, засіб масової інформації та формування громадської думки

Прес-аташе́ *(франц presse і attache, букв прикріплений)* — співробітник дипломатичного представництва, який відає питаннями преси та інформації

Прес-бюро́ *(франц presse і bureau письмовий стіл, канцелярія)* — редакційний апарат для обслуговування преси, спеціально створений на час конференцій, симпозіумів, з'їздів тощо Постійний відділ при агентствах преси, що надає періодичним виданням статті, інформацію та ін матеріали

Пресіка́ємий вірш — див **Мезовірш.**

Прес-конфере́нція *(франц presse і лат conferentia, від confero збираю в одне місце)* — зустріч державних, політичних, громадських, наукових діячів з представниками засобів масової комунікації для обговорення питань, що цікавлять спільноту

Прес-реліз *(англ press release, від press преса і release повідомлення)* — інформаційний бюлетень, призначений для періодичних (неперіодичних) видань, радіомовлення і телебачення П-р публікують у пресі, коли йдеться про матеріали, виготовлені поза редакцією, отримані зі стороннього джерела у готовому вигляді (наприклад, лист читача, тексти з рекламними ознаками) П-р випускають урядові установи, з'їзди, конференції, навчальні заклади, творчі спілки У кожному документі наведено точні назви, прізвища, дати, цифрові матеріали, графіки тощо, йому притаманна аксіологічна та пропагандистська спрямованість П-р роздають журналістам та учасникам певного заходу, брифінгу чи прес-конференції перед його початком Дослівне використання П-р в авторському матеріалі не дозволяється

Прес-слу́жба — оперативна група працівників редакції, відряджена на місце важливих подій для забезпечення видання необхідною інформацією

Пресупози́ція *(лат prae префікс на позначення передування і suposіtio припущення)* — обґрунтування дії персонажа (актора), його індивідуальних можливостей у поєднанні з діалогом, сценічним ритмом, ефектом, використанням відповідної лексики

Прес-це́нтр *(франц presse видання і лат centrum осередця)* — тимчасовий інформаційний орган, створений на час масових заходів (конгресів, симпозіумів, конференцій тощо) До його складу входять ініціатори, які подають інформацію (тексти промов, бюлетені), перекладачі, технічні фахівці

Прете́кста *(лат. praetexta урочиста тога римських магістратів)* — трагедія за сюжетами давньоримської історії із застосуванням прийомів давньогрецької драматургії, актори якої виконували свої ролі у тогах з пурпуровою облямівкою, що їх носили римські магістрати Виставу розігрували під час тріумфальних заходів чи поховань Одним із перших авторів цього жанру вважається Гней Невій, автор «Кластідія», «Ромула», «Вовчиці» Його починання підтримали і розвинули Енній, Пакувій, Корнелій Бальба Існує припущення, що їхні твори були джерелом історичних описів Тіта Лівія і Тацита Збереглися заголовки та фрагменти окремих П, а також текст «Октавії», призначеної більше для декламації, ніж для сценічного втілення Цей твір, у якому йдеться про лиходійства Нерона і трагічну долю його дружини Октавії, приписують Сенеці-молодшому Віднайдені й уривки трагедії «Брут» Акція

Преціо́зна літерату́ра *(франц Preciosite, від préciuse коштовність, лат pretiosus, з pretium цінність і лат litteratura буквене письмо, освіта, наука)* — стильова тенденція у письменстві XVII ст, яка виникла на межі бароко та класицизму, визначалася вишуканим стилем, химерністю лексики та синтаксису, складністю художньої форми при спрощеному змісті П л не сприймали прихильники канонізованого класицизму Поняття «П л» виникло у 1650—60 у колі преціознинь та їх прихильників, поширювалось у світських салонах, серед яких найвідомішим був готель мадам Мадлен де Скюдері, маркізи Катрін де Вівон де Рамбульє Саме слово «преціозний» стосувалося жінок у подвійному (водночас позитивному та негативному) значенні ними могли бути і доброчинні панни, інтелектуалки, і манірниці, спокусниці, інтриганки Вони вносили в салони амбівалентність, багатозначність натяків, естетизм у мовленні та поведінці, світську гру, інтригу, культивували мистецтво шляхетного дозвілля, проводили різні за тематикою, зокрема й літературною, інтелектуальні бесіди Тут формувався ідеал високих чеснот, «аристократизму духу», дарованого Богом, а не пов'язаного із соціальним походженням чи іншими привілеями, зневажалися будь-які егалітарні віяння, прояви духовного провінціалізму Крім Парижа, салони діяли в Екс-ан-Провансі, Ліоні, Гренонблі Преціозні товариства прагнули поєднати куртуазність і вишуканий смак, захищали концепцію любові, в якій надавали пріоритету жінці, обстоювали шлюб із рівноправними стосунками Важливими вони вважали платонічні сердечні почуття, інтелектуальні переживання, а плотським втіхам відводили другорядне значення Іноді до гурту приймали чоловіків Хоч преціозниці не завжди займалися літературною творчістю, їх витончена, антитетична вульгарній Фронді, культура позначилася на письменстві Вважається, що джерелами П л є доробок Л де Гонгори-і-Арготе, Дж Маріно, Д Лілі Вона вплинула на роман «Астрея» (1610) О Д'Юрфе, де ідеального коханця Селадона оточують лицарі та німфи, милі пастухи й пастушки, друїди і весталки, на трагедії Т Корнеля, Ф Кіно Письменники (М Л де Гомбервіль, Г де Кост де Ла Кальпренед, Мадлен де Скюдері та ін) запозичали мотиви та фабули зі спадщини античності і Давнього Сходу, перевдягаючи героїв класики в одяг XVII ст і вводячи їх в авантюрно-еротичні колізії, характерні для преціозного роману, на який вплинув неоплатонізм Такі тенденції відчутні і в поемах «Хлодвіг» Д де Сен-

Сорлена, «Цнотлива» Ж Шаплена Найповніше стильові можливості цієї тенденції розкрили поети В де Вуатюр, І де Бенсерад, Ф Буаробер та ін , які зверталися до мадригалів, сонетів, рондо, послань Тексти П л привертали увагу своїм елітарним пуризмом, уникненням вульгарної лексики, застосуванням вишуканих евфемізмів, перифраз, метафор, дотепів Прецiозний дискурс спричинив численні пародії «Герої з романів» Н Буало, комедія «Кумедні манірниці» Мольєра, «Словник прецiозниць» К Сомеза тощо Хоча традиція П л була нетривалою, її елементи збереглися не лише у доробку Марі Мадлен де Лафайєт («Принцеса Клевська», 1678), а й у творчості письменників-просвітників (П Маріво, Г Філдінг), навіть письменників початку XX ст , як-от у драмах та романах Ж Жіроду

«Прива́тна коле́кція» — збірник української прози та есеїстики кінця XX ст (Л , 2002) в упорядкуванні В Габора У передмові («Слово до читача») він аргументував методологічні принципи свого видання, в якому репрезентовано твори письменників «нової хвилі», що за своїми стильовими уподобаннями відрізняються від традиційної літератури Видання презентує експериментальні наративи Ю Андруховича, Ю Винничука, В Габора, Ю Гудзя, В Єшкілєва, Ю Іздрика, В Кашки, О Лишеги, К Москальця, В Медведя, В Назаренка, В Портяка, Г Прохаська, Є Пашковського, О Ульяненка та ін До творів додані докладні біобібліографічні вступи, посилання на літературу про творчість кожного автора

Приве́дення до абсу́рду *(лат reductio ab absurdum)* — прийом заперечення, що застосовується за умови, коли спростовувана теза вважається істинною Якщо виведені з неї висновки не відповідають дійсності, то й вона підлягає сумніву, адже, за правилами логіки, лише з істини можна отримати істину П д а називають судження, вживане для розкриття помилковості певного положення при виведенні з нього логічної суперечності Наприклад, теза *квадратне коло* спростовується запереченням «Квадрат має чотири кути, тому не може бути колом» Такі міркування прийнятні для логічних моделей світосприйняття, поширених у науці, а у художній літературі вони виправдані, наприклад в оксимороні П д а , на відміну від логіки, прийняте в літературі (у драмі абсурду, антиромані тощо), сприяє глибшому розкриттю суперечливих явищ із трагічною невідповідністю означуваного та означника, особливо коли вони набувають значення «порожнього знака», позбавляючи буття його іманентного сенсу

нігті вулиць дряпають воду розмови чужої
нині бачиш сам біль
і нічого крім болю та болю
це потреба забутися
поволі стає тобою

твоя віра
написане кров'ю на шибці слово
і потреба збутися
птах надії у грудях
на колінах
наче на прощу
повзеш
спустошеним полем
і не можеш
навіть самому собі
один
перед небом та Богом
пояснити
НІЩО (Д Кубай)

Приго́дницький рома́н *(нім Abenteurerroman, англ. sensational novel, франц roman d'aventures, польс powieść sensacyjna, рос приключенческий роман)* — метажанр, художні твори про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюрні або героїчні вчинки, які характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичними колізіями та напруженою фабулою Такі твори близькі до авантюрного роману та детективу, пов'язані з науковою фантастикою Зразками П р є «Острів скарбів» Р Л Стівенсона, «Одіссея капітана Блада» Р Сабатіні, «Біле ікло» Джека Лондона, «Тайпі» Г Мелвілла тощо Персонажі П р часто діють за законами «внутрішньої та зовнішньої випадковості, кохання, честі і вірності» (Г-В-Ф Гегель) в екстремальних ситуаціях Іноді вони перебувають на межі смерті і життя, можуть бути наділені гіперболізованими характеристиками Здебільшого такі твори мають щасливий фінал (happy end) «Господарство доктора Гальванеску», «Ще одна прекрасна катастрофа» Ю Смолича, «Майстер корабля» Ю Яновського, «Аргонавти всесвіту» В Владка та ін П р здавна був популярним, що засвідчують міф, казка, елліністичний наратив та середньовічний рицарський роман, крутійський і пікарескний роман, «Сімпліциссімус» Г-Я-К Гріммельсгаузена, робінзонади, пінкертонівщина, фентезі тощо У XVIII ст виокремилися два типи сюжетної композиції П р Перший представлений романами Т Смоллетт («Пригоди графа Фердінанда Фатома», «Пригоди Перегріна Пікля» тощо) з нанизуванням несподіваних подій, катастроф, іноді — з філософською концепцією («Кандід» Вольтера), другий — готичним романом, у якому змальовані таємничі сили, приховані за реаліями, що впливають на фантасмагоричні події та розв'язку Значному поширенню П р у XIX ст сприяло захоплення романтиків географічними дослідженнями, далекими невідомими екзотичними країнами, нестримна урбанізація, науково-технічні винаходи тощо Пригода стає визначальною в романному сюжетотворенні, домінує в характерах антитетичних персонажів, що засвідчувала творчість Ф Марріета, Т Майн Ріда, Дж Фенімора Купера, Е А По, Г Р Хаггарда, А Дюма-батька, Е Сю, Р Л Стівенсона, Г Емара, Ж Верна, Л Жаколіо, Л Буссенара, Г Веллса, П Бенуа, Джека Лондона та ін Їхнім історико-пригодницьким та соціально-пригодницьким романам властиві динаміка сюжету, надмір ситуативних загадок, таємниць, несподіванок, неочікуваних розв'язок, стрімкий розвиток дії, що відбувається за незвичних умов У творах окреслені протилежні персонажі викрадачі, визволителі, переслідувачі, утікачі, винахідники, злочинці та ін Практика П р вплинула на доробок В Скотта, В Гюго, О де Бальзака, Ф Достоєвського, Г Сенкевича, І Франка, К Чапека, С Лема, В Фолкнера, Е Хемінгуея, В Винниченка, Ф Дюрренматта, Кобо Абе, І Багряного, О Бердника, І Білика та ін письменників, що творили в інших жанрах В українській літературі цей жанр не став поширеним, до йо-

го можливостей звертаються М Ткачук («Гра з тінню»), В Строкань («Чорний іній») та ін

Придибе́нція — гумористичний жанр, невеликий за обсягом твір, в основу якого покладено реальну подію, курйозний випадок із суспільного чи літературного життя, анекдот, жарт, запроваджений М Сомом Приклад із його доробку — мініатюра «Кімната сміху», де йшлося про перенасичену цитатами книгу «Діалоги» В Канівця, яку переглядали письменники у кабінеті молодого автора СПУ

[ ] Гуртом оце читаємо Смішнішої книжки у світі нема На кожній сторінці — розлогі цитати із Дідро і Сенеки, Овідія і Горація, Шиллера і Гете, Карла Маркса і тов Леніна Під кожною цитатою всесвітніх мудреців стоїть блискуче резюме Канівця-молодця «Я теж так думаю» Або таке «Погоджуюсь» Отож пропагую ці думки, голосно гортаю сторінки Відтак кабінет перетворився на кімнату сміху

Ось і нині, що б ви не сказали, я вам відповім «Я теж так думаю »

Прийо́м *(польс chwyt)* — елемент техніки конструювання художнього твору, певний композиційний, стилістичний, фонічний, ритмічний засіб тощо, призначений для увиразнення компонента нарації чи віршування, наприклад персоніфікація, авторський відступ, синестезія і т п Термін запроваджений формальною школою (ОПОЯЗ) П вносить обов'язковий для письменства елемент новизни, що полягає у концентрації ще не відомої реципієнту інформації Поняття вживається при трактуванні мистецтва як гри художнього мислення Особливого значення набуває окреслення певного П при застосуванні у сюжетиці художнього твору фантастики та гротеску, «потоку свідомості», орнаментальної, метафоричної тропіки, що має традиції бароко, незвичного синтаксису та ритміки, застосовуваних футуристами Вони найчастіше вдавалися до оголення П , розробленого формальною школою Так, Б Томашевський віднаходив у ньому ознаки художньої функції, вважав, що «кожен прийом вивчається з погляду його художньої доцільності, тобто аналізується, навіщо даний прийом застосовується і який художній ефект ним досягається» Його позиція збігалася зі значенням конструктивної функції Ю Тинянова, коли йшлося про співвіднесеність кожного елемента літературного твору як системи з іншими Крім П , відкритих автором чи запроваджених у певний період, існують нормативні, як за доби класицизму чи «соцреалізму» Особливу клішовану функцію, вони виконують у багатьох жанрах фольклору

При́казка *(нім Redensart, англ saying, польс porzekadło, рос поговорка)*, або **Приповідка**, — стала фольклорна частково римована фраза, побудована за принципом аналогії, в якій подана містка, лаконічна емоційно-образна характеристика певного явища П вважається дотепним крилатим виразом (*«Темної ночі зорі ясніші»*, *«Не так шкода, як невигода»*) Вона належить до фольклорних форм малої прози, близька до прислів'я (англійські, німецькі, польські, чеські, словацькі фольклористи їх не розмежовують), але не має притаманних йому дидактичної настанови та висновків, відрізняється від нього темою, образом і формою У збірках XIX ст , упорядкованих І Снєгірьовим, В Далем, С. Номисом, І Франком, М Федоровським та ін , П не відокремлювали від прислів'я Іноді вживається його скорочена форма *«Що в кого болить»* від *«Що в кого болить, той про те кричить»* У першому випадку думка виражена узагальнено, з прихованим натяком, у другому йдеться про конкретну ситуацію Таким прийомом скористався М Старицький, переробляючи одноактівку «На Кожум'яках» І Нечуя-Левицького її назва «За двома зайцями» утворена від прислів'я *«За двома зайцями поженешся — жодного не наздоженеш»* За структурою П може мати вигляд словосполучення (*«П'яте колесо до воза»*), виявляти паремійний зв'язок із фразеологізмами, акцентуючи слабко виражені у них порівняння, вказувати на особу (*«Як дзиґа»*), дію (*«Як мокрим рядном»*) чи обставину (*«На Миколи та й ніколи»*) Вживається також як оксиморон, жартівливий композиційний складник казки, що передує загальному наративу, безпосередньо не пов'язаний із його основним змістом У сценічному мистецтві йдеться про ритмічно організований зачин до вистави, що має на меті зацікавити глядача

При́клад — інтертекстуальний прийом, що полягає в цитуванні або переказуванні певних фрагментів, промовистих епізодів художньої літератури чи будь-яких інших джерел, використовується для доведення або підкріплення певної думки За доби середньовіччя (XII—XV ст) П (*екземплум, від лат exemplum приклад*) називали твори релігійно-моралізаторського жанру, написані латиною, які неграмотним слухачам переказували їх рідною мовою Таким було невелике за обсягом оповідання на основі сюжетів Св Письма, хронік, агіографій, легенд, анекдотів тощо, зміст якого визнавався істинним, залучався до проповідей П був одним із джерел середньовічної новели Див **Подобенство**

Прикладна́ лінгві́стика — розділ мовознавства, який розробляє завдання, пов'язані з практичним застосуванням мови, вивчає проблеми створення й удосконалення писемності, формування систем транскрипції і стенографії, здійснює упорядкування та уніфікацію наукової термінології, досліджує процеси появи нових понять, створення штучних мов, синтезаторів мови, автоматизацію систем інформаційного пошуку, реферування перекладу тощо, а також теоретичні проблеми, які стосуються мовної діяльності

Прикме́та — ознака, за якою предмети чи явища схожі або відмінні між собою П бувають істотними й неістотними, головними та другорядними, іманентними і випадковими, загальними й індивідуальними В усній народній творчості П має ознаки жанру, визначена як найархаїчніша оригінальна фольклорна формула-кліше з прогностичною функцією, яка постала зі спостережень над довкіллям, підтверджена віковим досвідом народу стосується погоди, рослинного світу, врожаю, стану людини, поведінки тварин, господарства приватного життя індивіда особливих подій (народження, весілля, смерть і т п) Переважно виражена словесною, афористичною, образною, іноді віршованою формулою, що зумовлює її належність до пареміі На цьому наполягає й дослідниця Інна Пасічник, яка трактує П як двочленну структуру за формулою «якщо сталося А, то здійсниться з ним пов'язане В» і визначає такі її жанрові ознаки, як домінантна прогностична функція, двочленна каузальна структура тексту, в якому не-

римовані компоненти поєднуються з римованими, пасивний спосіб отримання інформації, умовна відсутність адресата повідомлення. П. може мати омонімічні зв'язки з прислів'ями, «зовнішні» синонімічні варіанти із власне синонімами та антонімами. П. відомі здавен, зафіксовані передусім у фольклорі, а також у Луннику, Громнику, Молнику, Коледнику, Трепетнику та ін. заборонених церквою книгах; їх спорадично вивчали І. Снєгірьов, В. Даль, М. Номис, І. Франко, М. Сперанський, В. Перетц. П. представлені у третьому томі багатотомної праці П. Чубинського, у четвертій частині праці «Гуцульщина» В. Шухевича, у дослідженнях М. Зубрицького, М. Дикарева, у монографіях В. Скуратівського, М. Міщенка. Методологічні принципи збирання П. розробляли В. Василенко, О. Смоленський, внесок у її аналіз зробив російський дослідник Г. Перм'яков («Від прислів'я до казки», 1970; «До питання про структуру пареміологічного фонду», 1975). Відомі добірки жанру А. Хвилі (1936), Г. Козака («Прикметі вір, але перевір», 1992), В. Бабича, В. Федотової («Календар прикмет», 1994), В. Колодницького («Народні прикмети», 1997). М. Пазяк у першому томі тритомного видання прислів'їв та приказок «Природа. Господарська діяльність людини» (1989) використав до 640 варіантів П. переважно природничого змісту.

Прими́рення — наближення літературного героя до фіналу у трагічній чи комічній формі, розв'язка конфлікту.

Примітиві́зм *(лат. primitivus: початковий, первісний)* — антицивілізаційна тенденція у літературі (мистецтві) XX ст., зорієнтована на творчість давніх або сучасних народів, які перебувають на стадії первинного розвитку суспільства. П. стосується безпосереднього засвоєння природи, простих форм художнього самоздійснення через адекватні емоційні та експресивні способи вчування поза естетичними канонами. Ці тенденції виражені у творчості П. Гогена, кубістів, акмеїстів, футуристів, дадаїстів, сюрреалістів, які орієнтувалися на світосприйняття первісної людини, на низький стиль, деформацію зображення, сміхову культуру. У польській літературі ознаки П. характерні для творчості Я. Каспровича, Т. Чижевського, представників групи «Чартак».

Примі́тки — компонент науково-довідкового апарату видання, що може бути представлений короткими письмовими поясненнями, доповненнями, уточненнями основного тексту. Бувають П. авторські, редакторські, видавничі; вони можуть належати упорядникові, перекладачеві. Видавничі П. входять до довідкового апарату видання, здебільшого стосуються зафіксованих у тексті реалій, цитат, ремінісценцій, алюзій тощо. За розташуванням П. розмежовують на внутрішньотекстові (наведені безпосередньо за фрагментом тексту, якого вони стосуються), підрядкові (внизу сторінки), затекстові (після основного тексту чи всього видання). Підрядкові П. пов'язують із пояснювальним фрагментом основного тексту за допомогою цифрового порядкового номера або зірочок (*), а затекстові — аналогічними знаками та посиланням на сторінку, часто з повтором перед П. пояснюваного тексту. Вживаються також розгорнуті П. (зібрання творів І. Франка у 50 томах).

Примо́вка — лаконічний вислів. Вважається найдавнішим поетичним жанром, зафіксованим текстами «Іліади» Гомера, «Махабхарати», «Едди». П. у різних народів має різні форми вираження — від простого вигуку до складних віршованих утворень. Часто П. передає широку гаму переживань, має надмір вигуків, повторів тощо, є формулою вітання, запрошення, побажання, іноді прокльону: *сідайте рядком та поговоримо ладком; з роси та води; здорові будьмо та себе не гудьмо* тощо. Іноді вона має вигляд каламбуру: *тринди-ринди коржі з маком; нехай буде гречка, аби не суперечка.* П. застосовується на початку і наприкінці казок: *жили собі дід та баба; от вам і казочка, а мені — бубликів в'язочка.*

При́нцип *(лат. principium: основа, начало)* — основа певної сукупності фактів, теорії, науки; визначальне положення, вихідний пункт, передумова певної концепції або теорії. Античні мислителі розуміли це поняття як відображення первинних ознак, притаманних об'єктивному довкіллю, вважали вказівкою пізнання сутності буття. Нині розмежовують гносеологічні та онтологічні аспекти П., що розглядається як логічний вираз пізнання. Якщо йдеться про теоретичне знання, то П. означає вимогу його розгортання у систему. Поняття стосується також етичних проблем, зокрема називає внутрішнє моральне переконання індивіда.

Приповідка — див.: **При́казка.**

Приро́дна класифіка́ція — класифікація, в основу якої, на відміну від штучної класифікації, покладено сутнісну ознаку, що зумовлена природою досліджуваних явищ письменства. П. к. може бути розмежування художніх творів за родами, видами та жанрами або висвітлення віршових розмірів за квантитативним чи квалітативним принципом. Іноді розмежування між літературними явищами зробити важко, як у випадку з романом, що мав різні характеристики упродовж своєї еволюції від рицарського до реалістичного, модифікувався в межах відповідного стилю.

Приро́дний нарати́в *(англ. narrative: оповідь, розповідь)* — розповідь у повсякденному комунікативному полі, яка формується спонтанно, без попередньої підготовки, відрізняється від спеціально сконструйованих наративів, структурованих історій, поширених у творчій практиці письменства.

Присвя́та *(нім. Widmung, Zueignung, Dedikation, англ. dedication, франц. dédicace, envoi, рос. посвящение)* — текст на авторському примірнику, в якому твір символічно дарується або присвячується певній особі, колективу, явищу природи, історичній події. Див.: **Посвя́та.**

Прислі́в'я *(нім. Sprichwort, англ. proverb, франц. proverbe, польс. przysłowie, рос. пословица)* — стійка фольклорна формула, синтаксично завершена, ритмічно та фонічно організована, яка вживається у мовленні на підставі аналогії, містить лаконічну образно-емоційну характеристику певного явища, життєвого досвіду, конкретної ситуації. П. близьке до приказки, типологічно споріднене з афоризмом, гномою, сентенцією, крилатими словами, поширене у вигляді дотепного, синтаксично викінченого, семантично замкнутого судження, подає етичну та естетичну оцінку, містить повчальне узагальнення, характеризується багатою образністю, метафоричністю, здебільшого римоване: «*Що написано пером, того не виволочеш і волом*». П. побудовані за принципом симетричного, гармонійного синтаксичного і смисло-

вого паралелізму (*Яка хата, такий тин, / Який батько, такий син*») або протиставлення («*Смішки з чужої лемішки, / Сам наколоти та й реготи*»), що зумовлює композиційний поділ судження на ритмічно співмірні частини Все П не має переносного значення, але акцентує на образності компонентів При цьому використовується іронія («*Не вмер Данило, так галушкою вдавило*»), оксиморон («*На городі бузина, а в Києві дядько*»), гіпербола («*Тупий ніж, що й киселю не вріже*») тощо П вважається найдавнішим жанром малої фольклорної прози, яку використовували багато письменників, бо, за спостереженням М Гоголя, у них, як ніде, найповніше відображена «багатовічна повнота розуму нашого» Більшість П має автохтонне походження («*Висипався Хміль із міха, / Та й наробив ляхам лиха*») Однак деякі з них стають зрозумілими при пареміологічному зіставленні Наприклад, П «*Вискочив, як Пилип з конопель*» запозичене із польської мови, де *fillip* на мисливському жаргоні означало «заєць» П були об'єктом наукового аналізу В Даля, М Номиса, І Франка, І Тимошенка, О Потебні, їх вивчали також М Пазяк, В Мокієнко та ін П поширені у Біблії, Корані, Панчатантрі, їх записували Арістотель, Еразм Роттердамський («Adagia», 1500) Вони часто використовуються у художній літературі у назвах творів («*Добре роби, добре й буде*» Г Квітки-Основ'яненка, «*Доки сонце зійде, роса очі виїсть*» М Кропивницького), у самих творах, зокрема у байках Л Глібова («Вовк і Кіт» «*Що, братику, посіяв, те й пожни!*»), у драмах К Ванченка («Козацькі прадіди»), Г Доброскока («Колискова для Лесі»), О Ірванця («Електричка на Великдень»)

При́спів (*нім Refrain, англ та франц refrain, польс przyśpiewka, рос припев*), або **Рефре́н**, — композиційний прийом, частина пісні, яка повторюється наприкінці куплета (іноді двічі) або після нього, має незмінний текст, що за ритмом відрізняється від основного, сприяє чіткому строфічному членуванню твору, посилює його словесно-мелодичну виразність та мнемонічні можливості Найчастіше після сольного заспіву вживається хоровий П, який буває зовнішнім (нерозгорнуті рефрени-кличі, як у веснянках або жнивних піснях, розгорнуті музичні та слухові) та внутрішнім (прості, як у колядках, та складні, як у купальських та весільних піснях) Деякі П набули сталого вигляду, як-от «*Щедрий вечір! Добрий вечір!*» у щедрівках З народної пісні П потрапив у поезію завдяки епіталамам Катулла, середньовічним піснеспівам, використаний у ліриці П Ж Беранже, стилізаціях Дж Р Кіплінга, практиці авторів літературної пісні тощо За принципом рефрену розбудовані такі віршові форми, як французька балада, тріолет, рондо, рондель і т п Проблемам П присвячені наукові студії О Дея, С Гриці

Прися́га — клятва, урочиста обіцянка перед Богом і людьми Часто П називають божбою «*Бий мене сила Божа*», «*Щоб мене грім побив*», «*Ти божився, присягався, не покину я тебе*» тощо Вояки, як засвідчує Повість минулих літ, клялися «за руським звичаєм» зброєю і Перуном Порушення П завжди вважалося непростимим гріхом

«Притхвіра́дж-ра́со» («Пісня про Притхвіра́джа») — героїко-епічна поема, створена мовою гінді, приписувана Чанду Бардаї (1126—92) Деякі дослідники відносять пам'ятку до середньовічних поем XIII ст, виповнених пафосом боротьби, спрямованим проти чужинських завойовників Твір присвячений життєвому шляху, героїчним подвигам царя Притхвіраджа, містить фантастичні події, інтертекстуальні елементи з міфів та фольклору Розмір твору — до 100 000 строф, які часто накладали одна на одну і переінакшували пізніші виконавці, що ускладнює визначення первісного варіанта

При́тча (*нім Parabel, англ parable, франц parabole, польс przypowieść*) — невелика за обсягом, максимально типізована, повчальна алегорична оповідь, побудована за принципом аналогії, в якій подвійна фабула підпорядкована моралізаційній частині твору Може мати прозову, віршову чи драматичну форму П розкриває важливі етичні, естетичні, філософські настанови, має символічний підтекст У П, пов'язаній із писемною, релігійною традицією, зосереджена певна дидактична, наперед задана ідея, виражена у схематизованій архетипній, не здатній до автономного існування фабулі та образах, засвідчених найдавнішими пам'ятками писемності «Панчатантра», її ірано-арабська переробка «Калила і Дімна», «Квітник духовний», «Історія семи мудреців», «Велике зерцало», «Римські діяння» тощо О Потебня («Із лекцій з теорії словесності»), наводячи як приклад сюжет про ластівку з «Богослів'я» Іоанна Дамаскіна, вважав, що у давньослов'янському варіанті П можна назвати байкою Тривалий час ці терміни ототожнювалися Так, російський поет О Сумароков називав П свої байки (збірка «Притчі», 1762) П не допускає сюжетного розвитку, може редукуватися до звичайного порівняння при збереженні символічної наповненості, тяжіє до глибинної премудрості, позначена алегоричною тропікою, природа у творі згадується побіжно, дія відбувається без декорацій, персонажі не індивідуалізовані, авторська думка, висновок, мораль, ідея не сформульовані Сутність П зводиться до відповіді на питання, як слід чинити у певній ситуації Будучи інтелектуальною та експресивною, вона розкриває свої жанрові можливості не через повноту зображення, виструнченість форми, а шляхом безпосереднього вираження, проникливої інтонації П іноді асоціюють із параболою, що має розгорнуту інтерпретацію, схожу композицію, чітко розмежувати їх важко Думка у творах цих жанрів рухається, ніби кривою лінією, починається і завершується одним предметом, а посередині немовби наближається до іншого предмета Т Приходько вбачає у П «односпрямований другий план», що відрізняє її від спрямованої до символу параболи або зосередженої на однозначній інакомовності алегорії П еволюціонувала від міфу до казки й аполога, тісно пов'язана з іншими жанрами Здавна поширилися такі різновиди П сюжетно-алегоричний («Про душу і тіло», «Про євшан»), афористичний («Премудрість Ісуса, сина Сирахового», «Мудрість Менандра Мудрого»), прислів'я («Притчі, або прислів'я, Всенародні за абеткою»), загадки («Про тіло людське») Часто П називають філософсько-узагальнену думку, для пояснення якої добирається відповідний приклад Такий текст може вживатися без будь-якого прикладу, як часто це спостерігається у Св Письмі (зокрема, П про робітників, найнятих на виноградник), застосовується для вираження духовних настанов у алегоричній формі, як-от сирійське «Повчання Акіхара» або Приповісті

(машалим) Соломона, що разом із Псалтирем були популярними за києворуської доби, коли поширювалися рукописні збірники на зразок «Золотоуста», «Пчоли», «Ізмарагда» тощо Так, П про сліпця і хромця стала основою «Притчі про людську душу та тіло» Кирила Турівського, П про чоловіка, який продав своїх дітей, відноходиться у «Молінні Данила Заточеника» Використовувалися П і в бароковій літературі, як-от у «Мечі духовному» (1666) Лазаря Барановича («Про посадження винограду», «Про обдарування талантами», «Про блудного сина» тощо), у «Вінці Христовому» (1688) Антонія Радивиловського («Про обдарування талантами», «Про багатого і Лазаря» і т п), у трактаті «Книжечка, пойменована Silenus Alcibiadis, тобто Ікона Алківіадська (Ізраїльський змій)», «Притча Сліпий та Зрячий» з діалогу «Потоп зміїн», «Притча, названа Еродій» з твору «Благородний Еродій» Григорія Сковороди тощо Особливо популярною була П «Повість про Варлаама та Йоасафа», що стала об'єктом дослідження І Франка, вплинула на його творчість, зокрема на збірку «Мій Ізмарагд» (1898) «Притча про життя», «Притча про вдячність», «Притча про радість і смуток» тощо Водночас у його доробку трапляються вставні П, наприклад у поемі «Панські жарти» (про батька і трьох синів), «По-людськи» (про побожного шинкаря Майлеха), «На Святоюрській горі» (про вужа в домі) і т д П про павука наявна у поемі «Роберт Брюс, король шотландський» Лесі Українки У XIX ст до П зверталися П Куліш («Орися»), І Нечуй-Левицький («Рибалка Панас Круть»), а також Г Квітка-Основ'яненко, П Білецький-Носенко, Л Боровиковський та ін Т Шевченко відобразив П про блудного сина у серії своїх малюнків У новітній європейській літературі П стала одним із засобів вираження морально-філософських роздумів письменника, нерідко протилежних до загальноприйнятих, панівних у спільноті, характеризувала гостроту головної думки, позначаючись на виразності та експресивності оповіді Вона використовується передусім як художній засіб, який у творі виконує роль типізовано-абстрагованого висловлення через подібне, наочне, відоме При цьому авторська ідея не оформлювалася у систему образів Іноді у П вкладали тонкий підтекст, особливо актуальний для українських письменників радянської доби, наприклад у поезії «Ліхтарик» В Мисика

Розказують, що якось уночі
Сліпий додому йшов та й, ідучи,
Ліхтариком присвічував До нього
Хтось обізвавсь «Навіщо для сліпого
Ліхтар у темряві?» — «Ліхтарик цей
Я для видющих засвітив очей,
Щоб цілими у мороку нічному
Свій глек і воду донести додому»

П може набувати особистісного змісту, як у доробку Д Павличка «Притча про любов», «Притча про сміх» або «Притча про щасливого мученика» У ній зазвичай не зображують, а повідомляють певну ідею, застосовуючи як основу наративу принцип параболи оповідь немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій семантичного поля, повертається навпаки, висвітлюючи філософсько-естетичний аспект художнього осмислення (Б Брехт, Ж П. Сартр, А Камю, Ж Ануй, Г Марсель, Г Гессе, Кобо Абе, Акутагава Рюноске, Ч Айтматов та ін) Такий тип П характерний і для творчості представників магічного роману та «химерної прози» Особливо притаманна вона доробку Вал Шевчука («На полі смиренному», «Око прірви» тощо) Привертає увагу модифікація жанру в доробку цього прозаїка, зокрема відомої П про блудного сина (Євангеліє від Луки, 25 11—32), використаної Іваном Вишенським («Позорище мисленне»), бароковим поетом Іллею Бачинським («Пісня світська»), Григорієм Сковородою («Фабула»), позначеної на творчості Івана Котляревського («Енеїда») та ін

При́тчевість — сукупність поетичних засобів літературного образотворення, яка має на меті максимальну типізацію персонажів, їх абстрагування за збереження наочності П завжди актуалізує моральні, соціальні, філософські та ін проблеми, але не подає однозначної розв'язки наративу, остаточних присудів

Прихо́ваний а́втор — див **Імпліци́тний а́втор.**

Прихо́ваний нара́тор — див **Імпліци́тний нара́тор.**

Прихо́ваний чита́ч — див **Імпліци́тний чита́ч.**

Пришви́дшений ро́звиток літерату́ри — заходи, спрямовані на стимулювання розвитку певного *національного письменства*, що внаслідок несприятливих історичних обставин розвивалося поза контекстом магістрального літературного процесу П р л зумовлює накладання однієї його стадії на іншу, за якого певні напрями не проходять усіх етапів свого розвитку Так, за спостереженням Д Чижевського, класицизм в українській літературі виявився неповним, запізненим, недиференційованим, однак фрагментарно відбувся Найяскравішим прикладом П р л є поболгарювання, досліджене Г Гачевим ще у 30-ті XIX ст у болгарській літературі поширювалися житія, а вже наприкінці століття виник національний варіант модернізму, отже, болгарське письменство за короткий період подолало той шлях, який французьке чи англійське проходило протягом століть П р л притаманний і чеському письменству, що завдяки енергії будителів швидко досягло рівня розвитку західноєвропейських літератур

Пріаме́ль (*лат praeambulus той, що передує*) — жанр середньовічної німецької поезії (XII—XVI ст), різновид дидактичної гноми з несподіваним фіналом П притаманна нюрнберзькому поету Гансу Розенблюту та Гансу Фольцу

Пріапе́й (*лат priapeus)* — розмежоване цезурою поєднання гліконея та ферекратія, застосовуване в античному віршуванні До П вдавалися Сапфо, Анакреонт, але термін почав уживатися з II ст до н е , коли поширилася пріапея

Пріапе́я (*лат priapea)* — лаконічні соромицькі вірші грубо-жартівливого змісту, названі за іменем Пріапея — античного двофалосного божества плідності, садів, полів, отар, чуттєвих насолод, культ якого поширювався з V ст до н е Віршовані написи на його статуях невдовзі поширилися й на амулети та інші предмети, а з III ст до н е — і на літературу Збереглися анонімний збірник «Пріапейські вірші» (87 творів), серед яких відходять тексти Тібулла та Вергілія До цього жанру зверталися також Горацій, Катулл, Марціал Досвід античних поетів запозичили письменники Ренесансу і постренесансу («Монахопорномахія» С Лемпуса, 1540, «Ода Пріапу» А Пірона, 1753), використав у «Римських елегіях» та «Вене-

ційських епіграмах» Й.-В. Гете. Особливо розвивав традиції жанру російський поет І. Барков, автор соромицької «Дівочої грашки», якому приписували також поему «Лука Мудищев». Його доробок вплинув на творчість О. Пушкіна («Тінь Биркова», поема «Сашка»), О. Полежаєва, М. Лермонтова.

«Про то́го, хто ба́чив усе́...» — аккадський епос про Гільгамеша, або Більгамеса, зафіксований клинописним письмом у VIII ст. до н. е. (за припущенням М. Москаленка, складений у межах XXII—XXI ст. до н. е. Так називається його третя «ніневійська» версія, поширювана на основі «давньовавилонської» («Великий він поміж чоловіками...», за списками XVIII—XVII ст. до н. е.) та «периферійної» (три фрагменти XV—XIV ст. до н. е.). Пам'ятка містить чотири інтертекстуальні групи: знайдені в місті Ашшурі фрагменти (прибл. IX ст. до н. е.), близько 100 епізодів, що зберігалися в бібліотеці ассирійського царя Ашшурбанапала в Ніневії, учнівська копія двох таблиць з міста Хузіріни, кілька невеликих фрагментів з Урука (очевидно, VI ст. до н. е.). Йдеться про чотири автономні пісні: «Енкіада» (оповідь про побратима Гільгамеша — смертного Енкіду, який розвинувся від дикуна до людини), похід проти Хумбаби, епізод з Іштар та битва з биком, подорож Гільгамеша у пошуках безсмертя. «Ніневійська» версія пов'язана також із шумерською героїко-міфологічною поемою «Гільгамеш і Гора Безсмертного», міфічним епосом («Ходіння Іштар у потойбіччя»), дидактичною літературою, зокрема із описом потопу (таблиця XI). Вона була нібито записана від урукського ворожбита Сін-лике-уннінні наприкінці II тис. до н. е., пізніше перероблена ассирійським жерцем Набу-зукуп-кену (VIII ст. до н. е.), який, очевидно, розподілив текст на одинадцять таблиць (пісень), приєднавши до них дванадцяту «Гільгамеш і дерево хулуппу» («В предвічні дні, в безкінечні дні...»). Пам'ятка написана тонічним віршем. Хоча в її основі наявні різні міфи, вона має струнку композицію, розкриває колізії людської долі на рівні цілісного літературного твору та метафізичного світосприйняття. У аккадському варіанті змінено трактування головного героя. Так, для шумерця Гільгамеш був сином міфічного персонажа Лугальбанди (або духа лілу) та богині Нінсун, напівбогом-напівлюдиною, захисником від демонів, пов'язаний з богом Сонця (Шамашем), він як суддя підземного світу мандрує нічним шляхом небесного божества — потойбіччям. У «ніневійській» версії ці уявлення ще зберігаються, але Гільгамеш уже став культурним героєм, який розвивається, мужніє, розуміючи трагедію Енкіду, перестає бути тираном, намагається знайти істину. Особливо детально в епічній поемі представлена проблема марноти людського життя, страждань та неминучої смерті. Гільгамеш намагається уникнути смерті за допомогою Утнапішті, який врятувався від потопу, та перевізника Уршанабі дістає з глибокої криниці квітку молодості (безсмертя), але її викрадає змія. Незважаючи на невдачу, опинившись перед екзистенційним вибором, головний герой не втрачає гідності. У літературі стародавнього світу «ніневійській» версії аккадського епосу про Гільгамеша за гуманістичною проблематикою відповідають лише деякі твори (єгипетська «Бесіда розчарованого з душею», вавилонська поема «Про невинного страдника», давньоєврейська «Книга Йова»). Драматична доля Гільгамеша привертала увагу давньогрецького письменника Еліана, сирійця Теодора бар-Коная. Серед клинописних таблиць Британського музею пам'ятку виявив (1872) і започаткував вивчення ассиріолог Д. Сміт. Фундаментальне дослідження здійснив (1900) П. Єнсен. Він з'ясував композиційну послідовність розташування певних фрагментів, яких налічувалося близько ста. Видання текстів аккадського епосу здійснили П. Хаупт (1884—90) та Р. Кембелл-Томпсон (1930). Готуються повніші публікації, які б враховували пізніше знайдені фрагменти, а також дискусійну реконструкцію IV, V, VII, VIII таблиць. Переклад пам'ятки на українську мову здійснив М. Москаленко («На ріках Вавилонських. З найдавнішої літератури Шумеру, Вавилону, Палестини», 1991).

Проаіретичний код — код (голос), що забезпечує структурування певного наративу або його сегмента як низку послідовних подій, що можуть самостійно поєднуватись у місткіші послідовності, регулює розгортання або згортання дій, формує перебіг фабули. Будь-який фрагмент розповіді може набути семантичного наповнення завдяки П. к., коли він вводить складники первинної наративної ситуації у перспективу розповіді, інформує про діяльність, спрямовану на фабульні модифікації або фіксує елементи мінливих подій.

Пробле́ма *(грец. problēma, задача)* — складне теоретичне чи практичне питання, що потребує нагального ретельного вивчення, аналізу, розв'язання. П. виникає за суперечливої ситуації, коли існує кілька неузгоджених позицій, що потребують створення теорії чи концепції задля адекватного їх розуміння і тлумачення. Найранішою відомою світовій інтелектуальній думці була П., виражена сократівським питанням «що таке?». Її доповнили платонівські «хто?», «де?», «коли?», «в якому разі?», «скільки?», «з якого погляду?». Визначення їх належності до істинного чи хибного ускладнюється при віднесенні безпосередньо до П., що стала об'єктом філософії І. Канта («Критика чистого розуму»), який дійшов висновку, що об'єкти Ідеї на зразок Бога, Душі чи Світу не мають відповіді, тому що розташовані поза досвідом. А. Бергсон («Творча еволюція») запропонував відмінне бачення хибних П., чимало яких започатковані поняттям «негація» (заперечення), як у питанні «чому буде ліпше щось, аніж ніщо?», де уявляється Ніщо, утворене після заперечення більшого Чогось. На підставі таких глухих кутів Л. Вітгенштайн «усунув» філософію, що, на його думку, мала справу з ілюзорними речами, задля граматики мови, здатної доводити хибні П. При перегляді європейського метафізичного мислення М. Гайдеґґер аналізував питання «Що таке Буття та яка його відмінність від буттів?». Поступово філософи дійшли висновку, що вихід із скрутної ситуації прихований не на рівні розв'язань та відповідей, а в осмисленні самих П. Такі пошуки інтелектуальної думки вплинули на письменство. Часто «високу», «серйозну» літературу називають проблемною. Іноді до цієї категорії відносять також белетристику, глибокий зміст у деяких творах якої іноді не відповідає позбавленій художності формі. Історії письменства відомі також періоди з відсутністю П. у художніх творах, передусім у міфі та героїчному епосі.

Пробле́ма демарка́ції *(грец. problēma, задача і франц. demarcation, розмежування)* — проблема

знаходження критерію розмежування наукового і ненаукового знання Термін запровадив К Р Поппер у полеміці з логічними емпіриками, які намагалися розв'язати П д на підставі верифікації На думку філософа, критерій демаркації не застосовується для висвітлення обґрунтованості, істинності чи хибності певного знання, а вказує лише на належність цього знання до емпіричної науки У межах обстоюваного ним критичного раціоналізму таким критерієм може бути принцип фальсифікації, на тлі якої можна шукати істину (за контрастом) П д актуальна також при порівнянні літературної критики з літературознавством та історією літератури

Проблема́тика *(грец problēma· задача)* — сукупність накопичених питань, що потребують нагального дослідження та розв'язання Поняття «літературна П » стосується передусім ідейно-тематичних аспектів художньої творчості, тому не завжди зведене до соціальних, національних, моральних, психологічних, екологічних, онтологічних, екзистенційних чинників, інколи передбачає задоволення розважальних потреб, зазвичай стосується естетичних критеріїв Абстрагована від літератури, П набуває вигляду нормативних, часто ідеологічних інструкцій, якими зловживали соціальна, а також вульгарно-соціологічна критика Переважно П спрямована на ідейне осмислення характерів, зображуваних у творі, з огляду на світоглядні засади автора

Пробле́мна ситуа́ція *(грец problēma задача і франц situation, від лат situs становище)* — ситуація, опанування якої пов'язане з віднаходженням і застосуванням нових знань та способів дій Її об'єктивним аспектом є суперечність між складністю, що потребує подолання, та браком відповідних засобів для досягнення очікуваної мети, а суб'єктивним аспектом — усвідомлення індивідом такої суперечності, застосування ним адекватних дій

Пробле́мна стаття́ *(грец. problēma задача)*, або **Постано́вча стаття́,** — різновид статті, присвяченої злободенним подіям, що характеризується переконливою логікою викладу, полемікою з можливими опонентами

Пробле́мний на́рис *(грец. problēma задача)* — різновид нарису, в якому гостро порушуються, розкриваються важливі національні, соціальні, політичні, екологічні літературні питання, використовується наукова аргументація, емоційний виклад, застосовується образна система, наративно-композиційна структура, запозичена з літератури

Пробле́мний репорта́ж *(грец. problēma· задача і франц reportage, від англ report повідомляти)*, або **Організо́ваний репорта́ж,** — різновид радіо-, телерепортажу безпосередньо з місця певної події

Про́бні примі́рники — відбитки створеного видання, призначені для визначення остаточної готовності поліграфічної форми до випуску тиражу

«Пробу́дження» — різножанровий альманах, в якому вміщено твори молодих авторів (К, 2004) — 76 учасників та переможців конкурсу для наймолодших митців «Любіть Україну» Деякі з них уже мають свої перші збірки Упорядником є Л Талалай, автором післямови — В Базилевський

Прованса́льська поезія (*нім. provanzalische Dichtung, англ provencal verse forms, франц poesie provençal, poesie occitane*) — поезія провансальською мовою, пов'язана з іншими західноєвропейськими літературами середньовіччя, на які справила значний вплив Сформована на землях Лангедока чи Аквітанії, названих Провансом, характеризувалася відмінною мовою, «незрозумілою для французів» (Б Ярхо) У ній відображені висока культура, елітарні звичаї, толерантні стосунки між людьми Розвитку П п властиві три етапи X ст — формування, XI—XIII ст — розквіт, XIV—XV ст — занепад Ранні її вияви віднаходять у латинських документах IX—X ст Першими збереженими пам'ятками писемності були фрагменти поеми «Боецій» (прибл 1000), «Пісня про Св Віру Аженську» (XI ст) Наприкінці XI ст поширилася лірика трубадурів, починаючи від аквітанського володаря Гільєма IX (1071—1126), яка в XII ст сягнула розквіту, характеризувалася єдиними літературними нормами У той час склалася лицарська культура з відповідною системою етикету, свят, рицарських турнірів, пов'язаних із життям замків і міст Антична спадщина мало вплинула на куртуазну літературу Провансу Головними її джерелами були фольклор, традиція іспано-арабської, зокрема андалузької, лірики Трубадури у своїх творах поєднували релігійні мотиви із світськими, оспівування Богородиці продовжували в образі Дами серця, часто дружини сеньйора, що поступово набула культових ознак Якщо у творах Джауфре Рюделя (середина XII ст) йшлося про далеку і неприступну жінку, то Маркабрюн (XII ст), Гаусельм Файдіт (межа XII—XIII ст) безпосередньо виражали сердечні переживання Пристрасні еротичні зізнання були притаманні творам Рембаута де Вакейраса, Арнаута де Марейля Ніжні шляхетні почуття характеризували поезію Бернарта де Вентадура (1150—70) У доробку трубадурів висвітлювалися також хрестові походи чи збройні змагання між можновладцями, з'являлися політичні інвективи, поширені під час альбігойських воєн (1209—29), гостра антипапська сатира (Гільєм Фігейра, Пейре Карденаль). Лірика трубадурів сприяла формуванню системи вишуканих поетичних форм (альба, пасторела, сирвента, тенсона, плач) із гнучкою строфікою та досконалою метрикою Вона тяжіла або до глибокої, закодованої метафори (Арнаут Даніель, Рембаут Оранзький), або до смислової випрозореності, як у Гіраута де Борнейля Після нещасливих для Провансу альбігойських воєн поезія трубадурів, чимало яких переселилися в інші міста, зазнала кризи, у ній посилилися спіритуалістичні мотиви Невдовзі почали з'являтися напівлегендарні життєписи трубадурів, популярні у Європі, як і уроки куртуазності, зафіксовані у творах Арнаута де Марейля, у «Бревіарії любові» Матфре Ермengaута Були відомими й теоретичні узагальнення досвіду П п «Наука поезії» (XIII ст) Раймона Відаля де Безаля, «Закони любові» (XIV ст) Гільєма Моліньє, що стали першими літературознавчими та лінгвістичними працями, на які спиралися пізніші поетики Епосу провансальською мовою майже не збереглося, за винятком фрагментів епічних поем «Жерар Русільйонський» (XII ст), близького до Артурівського циклу роману «Джауфре» (прибл 1225), роману звичаїв «Фламенка» (кінець XIII ст), віршованої новели, часто із сатиричним забарвленням, як-от «Оповіді папуги» Арнаута де Каркассеса (XII ст) Інтерес до П п поновився у XVI ст, коли вийшло друком зведення біографій трубадурів (1575), зроблене Ж Нос-

традамусом, та в період романтизму, коли ґрунтовна праця Ф Ж Ренуара зумовила низку досліджень Ж Англада, А Жанруа, К Барча, В Шишмарьова та ін За інерцією провансальською мовою, яка втратила актуальність, написав кілька віршів С Дю Бартас (1544—90), тоді як його краяни наслідували престижне письменство Парижа Її спробували відновити А Фабр д'Оліве (1768—1825), О Тандон, Ж Азаїс та ін Ф Містраль (1830—1914) очолив рух фелібрів (П Джейра, А Матьє, Т Обанель та ін), намагався запровадити провансальську мову у школі та діловодстві, подолати діалектну дифузію Цю проблему вивчали А Арен, А Доде, Е Ростан, але П п виявилася невідроджуваною, з'являлася лише у двомовному варіанті А Шамсона, Ж Б Шеза чи Ж С Понса, в історичних дослідженнях Р Неллі, Ш Кампру та ін П п мала багато спільних ознак з українською поезією, однак інтерес до неї в українських дослідників з'явився лише у XX ст В упорядкованій Б Грінченком антології «Досвітні вогні» було надруковано фрагмент драми «Принцеса Мрія» Едмунда Ростана у перекладі А Кримського Пізніше Юрій Клен написав цикл «Прованс», що складається з чотирьох сонетів «Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жофруа Рюдель» (французька транскрипція), «Жофруа Рюдель Мелісанді» Першим перекладачем творів провансальських поетів Джуафре Рюделя, Маркабрюна, Бернара де Вентадорна, Бертрана де Борна, Пейре Відаля на українську мову був М Терещенко (Сузір'я французької поезії — К , 1971 — Т 1)

Провіденціалі́зм *(лат providentia передбачення, провидіння)* — теологічне розуміння світу, подій у ньому як вияву волі Бога Земне життя постає як арена запеклої боротьби добра і зла, сакрального і профанного, що ставить перед конкретним індивідом проблему вибору спасіння або загибель душі При цьому історію розглядають як діяння Бога через людей, надають їй лінійного спрямування від створення світу до Страшного суду Питання П вивчали богослови та науковці (Л Ранке, Ж Мартен, А Нібур, А Дж Тойнбі та ін), відображали у творах письменства пафос П притаманний, зокрема, романам «Жовтий князь» В Барки, «Щоденний жезл» Є Пашковського

Провіде́нція — див **Профети́зм.**

Провінціалі́зм *(лат provincialis провінційний)* — фонетичний, лексичний, синтаксичний елемент, що не відповідає нормативам загальновживаної мови, може бути кваліфікований як діалектизм У літературі П називають явища, які відрізняються від її магістрального розвитку, видаються застарілими, грубуватими, неадекватними Як синонім П іноді вживається поняття «хуторянство»

Провокати́вне *(лат provocatio виклик)* **літературозна́вство** — методологія, що передбачає застосування літературознавцем епатажних дій і прийомів задля підбурювання літературної громадськості, виведення її зі стану стабільності, спонукає до критичного перегляду традиційних нормативів та естетичних цінностей Така потреба у письменства існувала завжди і може бути виправдана за дотримання принципів об'єктивного історизму та еристики, без домагань на істину в останній інстанції Однак П л стає сумнівним у випадку застосування будь-яких засобів для досягнення мети Найчастіше при цьому художнє явище розглядають у невластивому йому аспекті, деформуючи його структуру, жанрово-стильові особливості Це, зокрема, характерно для літературознавчих студій Ю Шереха, який оголосив київських «неокласиків» неокласицистами, що спричинило аналіз творчості М Зерова, лірики М Драй-Хмари, П Филиповича з неадекватних позицій, а також невизнання Юрія Клена як поета Особливо тенденційним та упередженим П л видається, коли дослідник виходить із позалітературних чинників поцінування, як, наприклад, В Бєлінський, який не вважав Т Шевченка поетом через те, що той не писав поезій російською мовою Здебільшого в таких випадках прихильники П л , порушуючи принципи еристики, надають своїм міркуванням безапеляційного характеру Зазвичай вони тяжіють до конфронтації, до протиставлення фактів художньої дійсності, багатої єдністю розмаїття, що осягається через принцип зіставлення її суперечливих компонентів Інколи П л базується на неминучих у літературознавчому дослідженні сумнівах, які ефективно спрацьовують при розкритті літературних містифікацій, що потребують верифікування, як у випадках із поемами Гомера чи «Словом о полку Ігоревім» У практиці П л наявні подвійні стандарти, за якими іноді приховані позалітературні інтереси П л втрачало сенс в епатаціях авангардистів, схильних до нігілістичних випадів проти класики, набувало хворобливої, навіть репресивної тенденційності у «соцреалізмі», нині підхоплюється ризомними хвилями нонфінальної гри постмодернізму

Провокати́вний репорта́ж *(лат provocatio виклик і франц Reportage, від англ report повідомляти)* — різновид прямого радіо-, телерепортажу, коли репортер спонукає присутніх до розгортання продуманого ним або замовленого йому сценарію, залучає їх до інтриги

Прогі́біта *(лат prohibitio недопущення, заборона)* — книга, замовлена читачем у бібліотечному фонді, але не подана йому без спеціального на те дозволу

Програ́ма *(лат programma розпорядження, оголошення)* — наперед продуманий план творчої роботи Друкований путівник для вистав, авторських вечорів, концерту тощо, де фіксується послідовний перелік дій чи номерів, зазначені дійові особи, виконавці, режисер, диригент та ін Може вживатися також у вигляді літературного викладу теми або сюжету інструментального музичного твору П також стосується діяльності певного літературного угруповання, школи, покоління, іноді має вигляд маніфесту

Прогре́с *(лат progressus рух уперед, розвиток)*, або **По́ступ,** — за традиційним уявленням, поступальний лінійний розвиток, перехід від нижчої стадії розвитку до вищої, досконалішої Рух в іншому напрямку вважається регресом В основу П , на думку його прихильників, покладено уявлення про безперервне нагромадження інформації, посилення організації та самоорганізації спільнот, їх саморегулювання, очікування якого пов'язують із розвитком НТР, яка дасть змогу створити певний рівень комфорту, сприяє подоланню часопростору тощо, але не впливає на моральні, гуманістичні аспекти особистості людини Поняття «П » слід обачно застосовувати у мистецтві і літературі, де відбувається креативний процес, засвідчуваний змаганням та зміною

різних шкіл, стилів, естетичних смаків тощо не по висхідній лінії, а вглиб духовного світу При цьому накопичується досвід художньої творчості, формується протистояння традиції та новаторства, однак неісторично, невиправдано вважати, наприклад, творчість В Шекспіра поступом порівняно з драматургією Есхіла чи Калідаси

Прогреси́вне дове́дення — перебіг міркувань від засновків до наслідків, що має два різновиди від загального положення до думки як наслідку, що доводиться, і від положення, що доводиться, до фактів як його логічних наслідків та здатності їх стверджувати попереднє

Продіорто́за *(грец pro наперед і diorthôsis приведення до ладу, виправлення)* — стилістична фігура, яка застосовується у тому випадку, коли автор (наратор) перед висловленням чогось неприємного, різкого прагне психологічно підготувати реципієнта (нарататора) Термін Феофана Прокоповича Зразком П є фраза «Хоч я відчуваю, що говоритиму про це з гіркотою, проте скажу [ ]»

Продо́вжувані вида́ння — збірники, які виходять постійно і впродовж тривалого періоду, мають спільний заголовок, послідовно нумеровані випуски, але, на відміну від журналів, не періодичні, не поширюються через передплату До такого типу видань належать вісники вищих шкіл, науково-дослідних установ, бюлетені товариств тощо

Продукці́йна літерату́ра *(польс produkcyjna literatura)* — імітаційні різножанрові тексти на виробничу тему, створювані за вимогами «соцреалізму» Термін «П л » запроваджений на теренах польського письменства у 1949

Прое́кція *(лат projectio викидання)* — автоматичний процес, за яким ознаки несвідомого, притаманні певному індивіду, сприймаються ним як наявні в інших людей, світ видається людині таким, яким вона його бачить Тому вона переносячи суб'єктивні внутрішні образи на довкілля, не завжди здатна сприймати свої помилки і часто приписує їх опонентам К-Г Юнг розглядає П як процес дисиміляції, коли світосприйняття суб'єкта втілюється в об'єкт, вказує на спонтанний прояв рецепції Водночас об'єкти (опоненти) можуть не визнавати сторонніх, невластивих їм рис, вдаватися до контр-проекцій П на особистісному рівні спрямовується індивідом на осіб своєї статі, на колективному — призводить до етнічних та соціальних конфронтацій При власне психоаналітичному практикуванні вона стосується перенесення Спостерігається прагнення ліквідувати П, зумовлене нереалізованими сподіваннями, які супроводжує сильний афект, шок На противагу такій тенденції використовують активну П, виражену емпатією Найпомітнішою видається П у прозових творах Т Осьмачки, зокрема у повістях «План до двору», «Ротонда душогубців»

Про́за *(лат prosa oratio проста мова)* — мовлення, впорядковане за законами логіки, граматики, риторики Термін «П» вживається і на означення літературного твору, що має невіршовий вигляд П поряд із поезією і драмою розглядають як один із трьох основних типів літературної творчості, що має специфічну форму і зміст Переважно П реалізується у малих (новела, оповідання, гумореска, казка, байка, притча) та великих (повість, роман, епопея) епічних формах Джерела П віднаходять за античної доби у напівхудожніх змішаних творах прикладного характеру на зразок історичних хронік (Плутарх, Тацит), філософських діалогів (Платон, Арістотель), ораторських та ділових текстів (Демосфен), подорожніх нотаток тощо, у творах комічних жанрів (анекдот, фарс і т п), для яких притаманний метризований дискурс Поняття «prosa oratio», тобто «проста мова», з'явилось у римських авторів Проте й надалі П за формою наближалася до вірша, сприймалася як певне відгалуження поезії, існувала у фольклорних жанрах байки, притчі, казки Письменство середньовіччя, що розвивалося під впливом настанов християнської дидактики (ораторсько-повчальна проза та агіографія), поволі витискало вірші у сфері куртуазної лірики, культивувало сувору наративну стихію Св Письма Власне П почала розвиватися за доби Відродження у новелах Дж Боккаччо («Декамерон») та близькій до неофіційної сміхової культури епопеї «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле, романі «Дон Кіхот» М де Сервантеса, однак нею нехтували класицисти Започаткована в 1684 суперечка про «давніх» і «нових» захищала право П на існування Подією у письменстві було запровадження крутійського роману в XVII ст, поширювалися перекладний, новелістичний роман (А Бен, У Конгрів), історико-легендарні наративи (Р Бойль) та галантно-пригодницький роман Розвиток П характерний для доби Просвітництва (сатира Дж Свіфта, робінзонада Д Дефо, сентиментальний та готичний романи тощо), проте прозаїків сприймали передусім як виразників дидактичних настанов Найпомітнішою постаттю серед них був Вольтер, хоч у його творах більше філософії, ніж літератури За доби романтизму П врівноважена з поезією, розвиваються жанри роману, повісті, оповідання, новели Письменство зазнало впливу історичного роману В Скотта, з'являється соціально-психологічний роман на зразок «Героя нашого часу» М Лермонтова Проте критична рецепція (праці Г-В-Ф Гегеля, О Потебні) і надалі протиставляла поезію та позахудожні наративи Розквіт П як іманентного явища припав на період реалізму, за якого поезія була витиснута на узбіччя літературного процесу Таке поглиблення суперечностей, що мало вигляд виразно окресленої бінарної опозиції, Б Кроче пояснював тим, що поезія відповідає принципам кантівського «незацікавленого інтересу», натомість П виражає інтелектуальні, моральні, культурні, часто позалітературні цінності У творах класичного реалізму спостерігається поворот до «природного» мовлення із застосуванням діалектизмів, побутової лексики і т д, до зображення життя у формах життя Тоді розпочалося теоретичне осмислення П, поглиблене у XX ст З'ясовувалося, що, на відміну від поезії, наратив меншою мірою спрямований на себе, безпосередньо розгортає сюжет, зображує інше, що не збігається з авторським уявленням, уникає монологічної однобічності Це дає змогу витворити у П багатогранний художній світ, розкрити широкі можливості мовного розмаїття, поєднати в одному творі різні манери мислення та висловлення, або, за М Бахтіним, здійснити «діалогічну орієнтацію слова поміж чужих слів» За доби модернізму, особливо на ранньому етапі його розвитку, П зазнала ліризації, що спричинила виникнення синкретичних жанрів (поезія у прозі, прозопоезія тощо), появу

розмаїтих модифікацій від експериментальної прози до магічного та «химерного роману». Таке її урізноманітнення відбулося на парадигматичній осі між епосом та лірикою, почасти драмою. Крім того, у П. зросла роль несвідомого, ірраціонального, діонісійського, експериментаторського чинника. У новій українській літературі П. утверджена творчістю Г. Квітки-Основ'яненка. Донині залишається нерозв'язаним питання про формальну організацію художньої П., іноді виникають припущення, що вона майже не відрізняється від побутового мовлення. Прихильники іншої позиції доводять наявність у П. складної, внутрішньо закономірної структури різних жанрів, принципово антитетичної віршовій, а також повсякденній мові, що вимагає від автора значного напруження художнього мислення. Панівні специфічні форми та способи образності П. також відрізняються від поетичних. Тропи у П. мають менше значення, ніж у поезії, однак вони вдало характеризують наратора, нaратaтора, пейзаж тощо. Значно більшу роль у П., порівняно з лірикою, відіграють сюжет, послідовний розвиток подій, предметно окреслені обставини та характери.

Прозаї́зм (*лат. prosa oratio, проста мова*) — слово чи вираз побутового мовлення, науковий або технічний термін, введений у художній текст. У творі може видатися неорганічним (І. Драч. «*Синхрофазотрони ридають, як леви*»), хоча його вживання вмотивоване художніми чи позахудожніми чинниками (В. Барка. «*Липи підмінні самому сонцю збрешуть*»). Особливо захоплювалися П. авангардисти, вважаючи, що в такий спосіб вони наближають літературу до життя.

Сіпаючи дзвоника —
він спостерігав, як на небі зорі щуляться,
і хотілося гавкнути (М. Семенко).

Введення П. до поетичного мовлення при збереженні чуття естетичної міри збагачує зображально-виражальні засоби, притаманне сцієнтизму. Традиція запровадження П. у художній текст започаткована «Енеїдою» І. Котляревського. Нині поняття «П.» використовується навіть у значенні жанру, як-от гумористичний П. «О велика й могутня давньогрецька мово!» Б. Грищука.

Оце зустрів знайомого поета.
— Чого такий замислений, Йосипе Петровичу? — питаю.
— Як тут не замислитися, — відказує, — оце з поетом Анатолієм Ненцінським балакав. Питаю його: «А якого це хорея, Анатолію Йосиповичу, ви пишете вірші тільки ямбом?» І знаєте, як він відреагував? «Бо мені, каже, — до анапеста і твій хорей, і дактиль, і гекзаметр, і всі інші старогрецькі прибамбаси».

Я поспівчував поетові, на цьому розійшлися. Але його глибока думка передалася й мені. І от я йшов собі та й думав: чорт забирай, ну чому це якийсь (хай і для когось прекрасний) ямб оголошується універсальним, на всі випадки життя придатним віршовим розміром! Це ж цілком безпідставне твердження. Бо якщо вже на те пішло, то кому і на який амфібрахій той ямб нині потрібен?

Проза́їка (*лат. prosaicus, прозаїчний*) — гуманістично-персоналістичні цінності буденного існування людини, зображені у прозі, протиставлені тенденціям дегуманізації суспільства і традиційної поетики. Термін, запроваджений на межі 80—90-х XX ст. американськими літературознавцями Г. С. Морсоном та Керіл Емерсон, ґрунтується на інтерпретації науково-філософського досвіду М. Бахтіна та його розумінні творчого потенціалу, засвоюваного в різних соціокультурних контекстах. На противагу поетиці П. позначає теорію літератури з пріоритетами наративу, зокрема роману, і водночас виходить за її межі, сприймаючись як форма мислення в буденності. П. спростовує утопічні ідеї російських народників, протистоїть «семіотичному тоталітаризму», притаманному марксизму та фройдизму, а в мистецтві — футуризму. Особливої уваги у П. надають критиці М. Бахтіним основ і традицій формальної школи. Центром сучасного світорозуміння апологети П. вважають етичні цінності індивіда та літературного персонажа, здатного до самореалізації в цьому світі. Визначаючи це поняття, Г. С. Морсон та Керіл Емерсон орієнтувалися на міждисциплінарні зв'язки з пріоритетом гуманітарних дисциплін, намагалися переглянути усталені співвідношення між прозою та поезією, концепції структуралістськи спрямованої наратології Ж. Женнета, С. Четмана та ін. На їх переконання, поетика видається вужчою від П., яка прагне поновити зв'язки індивіда з довкіллям та мораллю. Перші кроки до цього зробили Ф. Рабле та Ф. Достоєвський, творчість яких вивчав М. Бахтін. Однак концепція П. суперечила його діалогізму, тому Г. С. Морсон та Керіл Емерсон відмовилися від деяких визначальних бахтінських ідей, перетворюючи П. на проблематичне явище.

Прози́метр (*лат. prosa oratio, проста мова і грец. metron, міра*) — твір античної літератури, в якому прозовий текст перемежований віршовим. П. трапляється, зокрема, у грецького філософа та поета Меніппа Гадарського (III ст. до н. е.), схильного до іронії, сарказму, гострого жарту. Традицію П. творчо використав Данте Аліг'єрі, звертаючись до можливостей прозопоезії. Див. **Меніппова сати́ра.**

Прозопое́зія (*лат. prosa oratio, проста мова і грец. poiēsis, творчість*) — взаємопроникнення поезії та прози, яке траплялося ще за античної доби (Меніппова сатира), повною мірою реалізоване у творчості Данте Аліг'єрі («Vita nova», 1292). Давньофранцузький роман «Окассен та Ніколет» (XII ст.) складався з фрагментів як прозових, так і поетичних, що було характерним для докласичного роману. Особливого значення П. надавали за доби модернізму, сполучаючи в ній різні жанри і застосовуючи прийом колажу. П. зберігала ознаки поезії і прози, поєднувала в тексті інформативність і емоційність, як-от у творах П. Тичини («Живем комуною») та ін.

Прозопопе́я (*грец. prosōpopoiїa, драматизування, втілення*) — уособлення, втілення, стилістичний зворот, коли предмет наділяється невластивими йому ознаками. П. пов'язана з флоро-, зоо-, антропометафоризацією.

Прокіме́н (*грец. prokeimenos*) — елемент літургійного читання, фрагмент псалму, виголошуваний у контексті Євангелія або іншого сакрального тексту, пов'язаного з ним тематично.

Проклама́ція (*лат. proclamatio, заклик*) — друкований або рукописний твір гостро політичного змісту, поширюваний з агітаційною метою у вигляді листівки.

Прокліза (*лат. proklinō, нахиляю вперед*) — акцентована залежність ненаголошеного слова від нас-

тупного слова, на яке припадає наголос, що створює ефект єдиного фонетичного слова *будь ласка* та ін

Проклітика *(грец prokhnō нахиляю вперед)* — ненаголошене слово, розташоване перед наголошеним, що утворює з ним одне ціле У давньогрецькій мові П називали випадок у мовленні, коли слово вимовлялося разом із наступним, втрачаючи свій наголос В українській мові йдеться про переважно службові частини мови, які на фонетичному рівні сприймаються як єдине ціле зі словами, яким вони передують *на добраніч, у небі, при дорозі* тощо У художній літературі, зокрема у поезії, П є метроритмічним чинником, іноді таку роль відіграють слова самостійних частин мови, переважно односкладові «*День падає, як птах короткокрилий*» (М Орест) У цьому рядку іменник *день*, втративши свій наголос, вжитий у стані П

«Прóкляті поéти» *(франц poetes maudits)* — назва двотомної книги П Верлена (1884, 1888), в якій були вміщені шість есе про творчість М Деборд-Вальмора, Т Корб'єра, А Рембо, С Маларме, Ф О М Вільє де Ліль-Адана та самого автора під псевдонімом-анаграмою «бідний Леліан» (Paul Verlain), який сприйняв та розвинув притаманне попередній добі романтизму, зокрема байронізму, означення «проклятий» Невдовзі так почали характеризувати представників декадансу, коли відчуження поета від абсурдної утилітарної дійсності набуло розмаху екзистенційної трагедії «П п » як носії «нещасного світосприйняття», перебуваючи у конфлікті з довкіллям, страждаючи задля високого мистецтва, спрямовували свої погляди углиб свого внутрішнього світу, їх твори набували ознак імпресіонізму та символізму

Проклŷття — стійка словесна формула, побажання комусь лиха, кари Божої, яке часто виголошували у міжособистісних конфліктах, соціальних катастрофах П сприймається як засіб психологічного захисту від ворожих випадів «*Трясця тобі в душу*», «*Іди під три чорти і чотири відьми*» тощо Народна етика застерігала проти зловживання такими стійкими словосполученнями виповненими «чорною енергією» І Франко відзначив, що серед гуцулів поширене повір'я «Є такий час в році, що як кого закляcти, то сповниться, переважно люди не знають того часу, але бувають такі, що знають» За синтаксичною структурою емоційно-експресивних, яскраво образних П виокремлюють одночасткові (слова дружини Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С Гулака-Артемовського «*Щоб тебе на перелоги! Щоб тебе нечистий взяв!*») та двочасткові («*Якщо ти це чув, то щоб ти це чув, як пень*») П розмежовують на легкі і страшні Вживаються також жартівливі П Уберігаючись від сили П, їх намагаються переадресувати «*Щоб твоє кляття тобі у п'яття*» Найчастіше, за народним уявленням, збуваються материнські або свекрушині П, здатні перетворювати сина у явір, невістку — у тополю тощо, тому етична етнопедагогіка забороняла клясти дітей

Проксéміка — вивчення способу структурування простору на театральному кону, визначення дистанції між дійовими особами, їх спілкування тощо, започатковане у 50-ті XX ст в американському театрознавстві

Пролегомéна *(грец prolegomena передмова)* — вступне пояснення, преамбула, попередня інформація про художній чи аналітичний текст, передмова

Пролéпсис *(грец prolēpsis передчування)* — порушення логічної зв'язності, обривання хронологічної послідовності оповіді, коли відбувається несподіваний перехід до майбутнього зображуваних подій, поданих у теперішньому часі П виявляється у вигляді антиципації, проспекції, реалізується на рівні фонетики, граматики, складотворення, семантики, як у романі «Майстер корабля» Ю Яновського П має ознаки відносної тривалості, амплітуди, певного часового дистанціювання від сучасного моменту Якщо П фінальний, він заповнює прогалини в оповіді, які виникали через еліпси, якщо повторювальний, — передує майбутнім подіям

Пролеткýльт *(пролетарська культура, від лат proletarius незаможний громадянин і cultura догляд, освіта, розвиток)* — організація (1917—32), представники якої прагнули сформувати фантомну «чисту» пролетарську культуру, базовану на виробничій діяльності, запроваджували художні студії та робітничі клуби як лабораторії для формування особливого класового письменства з урахуванням «високої класової свідомості» пролетаріату при нехтуванні здібностями й талантом, що дискредитувало літературу П мав свої періодичні видання («Горн», «Твори!», «Грядущее», «Зарево заводов»), у часописі «Пролетарская культура» друкувалися настановчі статті ідеолога цього руху А Богданова, а також П Лебедєва-Полянського В Плетньова, Ф Калініна, П Бессалька, П Керженцева Особливе значення надавалося віршуванню (О Гастєв, М Герасимов, В Кирилов, І Садоф'єв, І Філіпченко та ін) з пафосом майбутньої світової революції, із запровадженням моделі «залізного більшовика», міфізацією колективних, «класових» емоцій Іноді з'являлися п'єси на зразок «Лєни» В Плетньова Прагнення П повністю контролювати «пролетлітературу» спричинило появу постанови В Леніна «Про пролетарську культуру» під час Першого всеросійського з'їзду П, опублікованої як лист ЦК РКП(б) («Правда», 1 грудня 1920) У ній наголошувалося, що лише компартія здатна організовувати літературний процес Спроба В Плетньова (стаття «На ідеологічному фронті») відстояти позицію П викликала різку критику В Леніна, який не визнавав конкурентів в ідеологічних питаннях Тривалий час П існував за інерцією, займався клубною роботою, видавав журнал «Рабочий клуб» В Україні ідеї П не поширилися через національний нігілізм, нехтування ментальними особливостями українського письменства, намагання нав'язати йому російські стандарти під виглядом «пролетарського інтернаціоналізму» П в Україні був, за спостереженням О Білецького, «провінціальним відділом Московського пролеткульту» Його появу в українській літературі ініціював В Еллан (Блакитний), вважаючи, що йдеться про побудову «власне пролетарської культури, організацію її розпорошених елементів шляхом дослідів, експериментів, шляхом студіювання, виховання кадрів, творців нового» З 1924 П припинив своє існування, залишивши у «пролетлітературі» маловідомих письменників З Невського, П Рижова, І Воліна та ін

«Пролетлітератýра» *(пролетарська література, від лат proletarius незаможний громадянин і litteratura буквене письмо, освіта, наука)* — штучно

створена течія в літературі 20-х XX ст, спрямована на естетизацію засобами письменства комуністичної ідеології та на контроль над літературним процесом Вона була втіленням утилітарної вимоги В Леніна, що не визнавала іманентної сутності мистецтва «література повинна бути гвинтиком і коліщатком загальнопролетарської справи» Спроби самоздійнитися вона реалізувала в утвореннях Пролеткульт, «Кузница», РАПП, ВОАПП тощо, в яких з'являлася імітат-література різних жанрів Натхненники «П» протиставляли їй достеменне письменство, представників якого зневажливо називали «попутниками» В Україні ця течія копіювала російські зразки, намагалася закорінитися у «Гарті», «Молодняку», ВУСППі Традиції «П» були згодом застосовані у практиці «соцреалізму»

«Прóлиски» — збірник віршів (Одеса, 1893), видання Є Фесенка, до якого увійшли твори Т Шевченка, Є Гребінки, А Метлинського, Л Глібова, Я Щоголіва, Чайченка (псевдонім Б Грінченка), О Кониського, Т Зіньківського, М Коцюбинського

Пролóг *(грец prologos, від pro передмова і logos слово, вчення)* — складник композиції, початковий етап епічного, драматичного твору, в якому стисло викладені причини його написання, події У ньому можуть бути повідомлені ідейно-тематичний задум автора, мета твору В античній трагедії, аттичній та римській комедії П вказував на дію до початку основних подій Інколи такий прийом застосовувався у сцені, що передувала основній дії п'єси перед народом, тобто прибуттям хору (твори Есхіла, Евріпіда, Арістофана, Плавта, Теренція та ін) У трагедіях Есхіла П був монологічний, у ньому актор характеризував майбутні зображувані події, висловлював погляди щодо поведінки персонажа, у Софокла — діалогічний, в Евріпіда — нараційний Функція П сприяла розкриттю висхідного руху фабульної ситуації, міфу, покладеного в основу драми У середньовічній містерії у П пояснювали суть сценічно інтерпретованої легенди, притчі, інколи перетворюючи її на проповідь В Шекспір («Генріх IV»), Й -В Гете («Фауст»), Ф Шиллер («Валленштайн») зробили П вступною частиною п'єси, в якій були викладені естетичні смаки автора, вмотивовані наступні події У XIX ст П у різних літературних родах та жанрах виконує роль композиційного чинника, перетворюється на вступну частину твору, в якій пояснюється його зміст («Пуритани», «Роб Рой» В Скотта, «Ярмарок суєти» В Теккерея), повідомляється, які події та факти спонукали до його написання («Останній з могікан» Дж Фенімора Купера, «Собор Паризької Богоматері» В Гюго, «Хаджи Мурат» Л Толстого), розповідається про добу, країну, її природу, населення, де відбувається дія («Прерія» Дж Фенімора Купера, «Кармелюк» Марка Вовчка) Письменство XIX і XX ст застосовує різні форми П повідомлення від автора («Єретик» Т Шевченка), роздум над долею власного твору («Гайдамаки» Т Шевченка), епізод, сцена, розділ («Дорогою ціною» М Коцюбинського, «Лісова пісня» Лесі Українки») За таких умов він зливається з фабулою, стає сюжетотвірним чинником, подає передісторію персонажів (так, початок роману «Велика рідня» М Стельмаха був згодом перетворений на новий роман «Кров людська — не водиця»), яка розгортається упродовж твору чи виокремлюється в розділ, як розповідь Регіни у «Перехресних стежках» І Франка (П-передісторія), може відігравати концептуальну роль («Чорнобильська Мадонна» І Драча) П завжди має виразні художні ознаки, тому відрізняється від науково-популярної чи публіцистичної передмови

«Прóлог» — збірник житій духовних подвижників, що містить фрагменти з легенд, патериків, дидактичних оповідань, розташованих у календарному порядку за грецьким місяцесловом, тобто мінелогією, виконуваних під час богослужіння на шостій пісні канону Назва збірника виникла помилково Редактор-упорядник у (XII ст) сприйняв вступну частину (Prologos) відомого у Візантії з X—XII ст Синаксара як окремий твір, додав до нього житія княгині Ольги, князя Володимира, Феодосія Печерського, Бориса і Гліба, морально-повчальні твори київських отців церкви, патерики «П» був популярним, збагачувався місцевими легендами, існував у кількох списках Вперше його опублікували у Москві (1643), впродовж XVII ст перевидавали вісім разів Мотиви збірника використовували Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Т Шевченко, М Костомаров, І Франко, Вал Шевчук та ін Існував також «віршовий» П, перекладений у Сербії (XIV ст), не характерний для давньоукраїнської літератури

Прометеї́зм *(грец Promētheus)* — характеристика героя-бунтівника Термін виник за іменем давньогрецького титана Прометея, який викрав у Зевса та інших олімпійців вогонь для того, щоби зігріти людей, знав причину смерті головного небожителя, але відмовлявся її назвати, за що був жорстоко покараний Міф про цього титана став основою трагедії «Прометей закутий» Есхіла, інсценізувався на кону античних театрів, поширився у європейській та світовій літературах

«Промете́й» — українське видавництво у Новому Ульмі (1946) періоду МУРу, яке продовжувало справу довоєнного львівського «Осередку видавничої допомоги масовій літературі», видавництва «Дешева книга», журналу «Самоосвітник», було засноване Р Паладійчуком За його сприяння з'явилися три збірники «МУР» та перший випуск альманаху літератури, мистецтва, критики з такою самою назвою Завдяки «П» функціонувала «Бібліотека новітньої літератури» (1946—48), в якій з'явилися твори «Тигролови» І Багряного, «Юність Василя Шеремети» У Самчука, «Старший боярин» Т Осьмачки, «Еней і життя інших» Ю Косача, збірка не друкованих раніше сонетів «Sonnetarium» М Зерова, двотомне видання М Хвильового, історичні дослідження «Україна в огні і бурі революції» (у трьох частинах), «Підстави нашого відродження» І Мазепи Було також заявлено про публікацію «Історії української літератури» Д Чижевського, «Української народної енциклопедії», низки словників тощо, які не з'явилися через розпад МУРу

Промóвець — див **Орáтор.**

Промóція *(лат promotio просування)* — мораль дидактичного змісту, вжита на початку байки, доповнює семантику її назви

Прономінáція *(грец pro наперед і лат nominatio, від nomino називаю)* — див **Антономáзія.**

Прообраз *(грец pro наперед)*, або **Прототи́п,** — історична або сучасна письменникові особа, зовнішність і риси характеру якої є основою для створення

персонажа. Зазвичай значення літературного героя значно ширше за його зразок, тому будь-яке їх уподібнення неприпустиме. Однак їх ототожнювали просвітники, вважаючи, що комедія здатна виправити П. і репрезентоване ними суспільство. Т. Манн протестував проти позбавленого літературної етики прямолінійного трактування П. одного з героїв (драматурга) «Чарівної гори». Між П. та персонажем існують істотні зв'язки. Так, постать Гнидки набула психологічного та соціологічного типологізування в образі Нечипора Варениченка з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика. За свідченням Антоніни Куліш, П. роману «Трохим Леміш» М. Куліша був сам автор. Трапляються випадки, коли П. можуть бути кілька осіб. Наприклад, П. батька та синів з повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя вважалися предки відомого українського мандрівника та етнолога М. Миклухо-Маклая — курінний отаман Війська Запорозького Охрім Макуха та його три сини. Середульший Назар закохався у шляхтянку, перебрався до оточеної козаками фортеці. Згодом батько скарав його на горло як зрадника. Цю історію М. Гоголь нібито почув від Г. Миклухо-Маклая — батька Миколи, нащадка Охріма Макухи. За іншою версією, повість була художньою ремінісценцією історії прадіда М. Гоголя, як стверджують В. Горобець і Т. Чухліб («Незнайома Кліо», 2004). Інколи П. художнього твору не збігається зі справжньою історичною постаттю. Таким, зокрема, був головний герой роману «Три мушкетери» А. Дюма. В основу твору покладені «Мемуари кавалера д'Артаньяна» офіцера у відставці Г. К. де Сандра, який містифікував низку фактів, пов'язаних із авантюрним життям гасконця Шарля де Батц Кастельморо та його побратимів Анрі Араміца й Армана де Сілак д'Атос д'Отевіля — родичів де Тревіля й Ісаака Порто. Іноді П. виникає опосередковано: іменем своєї дружини Марії Зоц У. Самчук назвав головну героїню однойменної повісті-хроніки. Деякі письменники не можуть писати своїх творів без П.: так, Р. Іваничук навіть у своїх історичних романах вводить персонажів, П. яких є відповідні постаті якщо не минулого, то сучасного. Зокрема, у його романі «Журавлиний крик», в якому йдеться про трагічну долю останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського, один з образів виписаний з І. Дзюби. Роль П. часто залежить від жанру та стильового спрямування. Так, для романтиків вона менш важлива, ніж для реалістів; найбільша відповідність між П. та персонажем характерна для документальної прози. Зокрема, М. Лєсков був переконаний, що між П. й громадою зникає «будь-який зв'язок», коли письменник, удаючись до фантазійного мислення, втрачає статус «записувача». Аналогічної думки дотримувався Ф. Достоєвський, вважаючи, що у творах В. Шекспіра через це відсутня глибина фактів. Часто П. має не тільки чітке предметне вираження, а й постає через натяк, підтекст. Це характерно для багатьох жанрів, зокрема представлено у творах «Притча про відомого брехуна і мудрого чаклуна» або «Притча про щасливого мученика» Д. Павличка.

Проо́да *(грец. pro: наперед і ōdē: пісня)* — поєднання строфи й антистрофи, різних за будовою строф. Вживалася у давньогрецькому театрі. Принцип П. використав П. Тичина у збірці «Замість сонетів і октав» (1920).

Пропага́нда *(лат. propaganda: те, що підлягає розповсюдженню)* — друковане або усне поширення та роз'яснення ідей, учень, поглядів, знань, цінностей, що має на меті формування певного світогляду, впливає на поведінку людини.

Пропаререга́сія *(грец. propar: раніше і ergasia: робота)* — стилістична фігура, яка полягає у висловленні певної думки з приводу того, що має сказати автор або наратор.

Пропарокситóнна ри́ма *(грец. pro: наперед, paroxytonos: слово з наголосом на останньому складі, rhythmos: узгодженість)* — див.: **Дактилі́чна ри́ма.**

Пропеде́втика *(грец. propaideuō: попередньо навчаю)* — підготовчий, вступний курс, вступ до певної науки.

Пропемтікóн *(від грец. propempō: відпроваджую)* — в античній поезії — пісня, адресована близькій людині, яка вирушає у подорож. У П. висловлюється жаль через неминучу розлуку, прохання про повернення додому, звертання до богів про охорону мандрівника. До цього жанру, зафіксованого у листах Менандра, зверталися давньогрецька поетка Еринія (IV ст. до н. е.), римлянин Стасій (І ст. н. е.).

Прóповідь *(нім. Predigt, англ., франц. sermor, польс. kazanie)* — різновид дидактичної ораторсько-повчальної прози, яку духівник виголошує перед мирянами задля їх повчання, виведення на шлях християнських чеснот. П. пов'язана з релігійними концепціями Сходу (буддизм, джайнізм, конфуціанство, даосизм, зороастризм) та філософією Давньої Греції (орфіки, іонійська філософія, піфагореїзм). Ці спрямування теоретико-дидактичного осмислення проблем людського буття і призначення сприяли витворенню специфічного типу П., відображеному у промовах Ісаїї (Старий Завіт), Заратустри (Зенд-Авеста), у буддійській літературі, своєрідних наративах Геракліта, Емпедокла. У християнстві П. спочатку набула викривального пафосу, запозичивши техніку інвективи в пізньоантичних моралістів (Сенека, Епікет та ін.), особливо апостолів, отців церкви та ін. (апостол Павло, Ігнатій Богоносець, Климент, Василій Великий, Григорій Богослов, Григорій Нісський), на підставі дискурсу яких постала гомілетика. Популярною П. стала у перших християнських спільнотах, що виробляли настанову не на письмове, а на усне слово, формуючи жанри притчі, промови, легенди про дива тощо. Мандрівний проповідник, пізніше замінений пресвітером, виголошуючи П., мав на меті згуртувати своїх слухачів, переконати їх в істинності Господа. Християнські ритори використовували глосолалію (здатність мовця промовляти невідомою йому мовою), профітію (пророцтво), дидаскалію (повчальна настанова). Найвищого розквіту тогочасне красномовство досягло в практиці Іоанна Золотоустого. Католицькі П. розвивалися під впливом промов Цицерона, що засвідчила ораторсько-повчальна проза Амвросія Медіоланського, Августина Блаженного, згодом, починаючи з діяльності Бернара Клервоського (1091—1153), твори набули інтровертивних тенденцій, що сягнули апогею у XIII ст. (Франциск Ассізький, Антоній Падуанський). П. не втратила актуальності й за доби Відродження, попри тенденцію до секуляризації, розкривала свої виражальні можливості у виповнених настановами любові до ближнього промовах Бернардина Сієнського або у запальних інвективах

Савонароли Цей жанровий різновид риторики був поширеним і під час Реформації М Лютер приділяв йому більшого значення, ніж літургії У XVII ст П використовували у Франції під час запеклої боротьби між гугенотами та лібертинами Зазвичай П мала інтертекстуальну основу, переосмислювала тексти Св Письма, агіографій, апокрифів, творів отців церкви В українській літературі жанр розроблювали києворуські та барокові проповідники митрополити Іларіон, Клим Смолятич, Кипріян, Григорій Цамплак, священик Кирило Турівський, а також Петро Могила, Кирило Транквіліон Ставровецький, Іоаникій Галятовський, Лазар Баранович, Стефан Яворський, Феофан Прокопович та ін П розмежовували на дидактичну та епідектичну (урочисту) Твір мав практичне завдання, потребував майстерних навичок, уміння чітко висловлювати релігійні та громадські проблеми, застосовувати продуману композицію, гнучку стилістику, ритміку тощо Барокові проповідники друкували свої тексти, починаючи від Іоникія Галятовського («Ключ розуміння», 1659, 1663, 1665, «Наука, альбо Спосіб зложеня казань», 1659, 1660), який давав поради щодо вибору теми та способів ораторського переконання, іноколи наводив у своїх творах зразки інших жанрів (байка про орла) Ближчими до народної стихії були твори Антонія Радивиловського («Огородок Марії Богородиці», 1676, «Вінець Христов», 1688) Він звертався до різних джерел («Римські діяння», «Варлаам та Йоасаф», «Декамерон» Дж Боккаччо тощо), подавав гумористичну інтерпретацію сакральних текстів («Мойсей, гетьман люду ізраїльського» та ін), використовував у своїх текстах прислів'я, вірші, діалоги, символіку та емблематику Урочистими вважають П представників пізнього бароко, зокрема «Меч духовний» (1666, 1686), «Труби словес проповідних» (1674, 1679) Лазаря Барановича, а також твори Дмитра Туптала Ростовського («Руно орошене», 1680), Стефана Яворського («Камінь віри», 1728), багатий орнаментальний стиль яких заперечував Феофан Прокопович У XVIII ст актуальність жанру знижується Відомими авторами цього періоду були Теофілакт Лопатинський, Гаврило Бужинський, Георгій Кониський та ін Дві П належать Григорію Сковороді, розраховані для академічних лекцій, в яких окреслені засади містичного світосприйняття Зверталися до П письменники XIX ст , її намагався поновити М Гоголь («Вибрані місця із листування з друзями»), хоч вплив жанру на літературу був найменшим Синонімічним є термін «казання» У сучасному письменстві іноколи використовують П через прийом одивнення, як-от «Убивство у соборі» Т С Еліота

Пропозиціона́льні наста́нови *(англ propositional attitudes)* — висловлення, що виявляють наміри, бажання, потяги, думки, уявлення мовця, відображають світогляд індивіда, зазвичай складаються з дієслова та залежного від нього підрядного речення з вираженою пропозицією Термін у 1943 запровадив Б Рассел, започаткувавши дискусію про семантичні характеристики цього поняття Семантична домінанта П н залежить від позиції автора чи наратора, достовірності поданої ним інформації, культурно-історичного контексту П н використовують у літературознавстві і письменстві «*Ви знаєте, як липа шелестить* » (П Тичина), «*Ти знаєш, що ти людина, / Ти знаєш про це, чи ні?*» (В. Симоненко).

Пропози́ція — елементарна одиниця висловлення, в якій за допомогою зв'язку між суб'єктом і предикатом фіксуються стани чи події, просторово-часові зв'язки Деякі з П логічно важливі для наративної дії

Пропо́рція *(лат proportio співвідношення, розмірність)* — врівноважене співвідношення частин цілого твору між собою, один з основних принципів композиції

Проро́цтво — текст, що містить передбачення майбутнього Авторами П стають особи, здатні в екстатичному стані спілкуватися з Богом, отримати міленарну інформацію у вигляді закодованої символіки Така тенденція зафіксована у старозавітній Книзі пророків та в євангельському Апокаліпсисі, в утопіях Платона, Т Мора, Кампанелли тощо П застосовується також у художній літературі, асоціюється із сакральними інтертекстами комедія «Дон Санчо Арагонський» П Корнеля, трагедія «Король Лір» В Шекспіра, поема «Мойсей» І Франка, драма «Пророк» В Винниченка тощо Іноколи П зазнає профанації, зображеної у трагіфарсі М Куліша «Народний Малахій», в якому наявні ремінісценції з Біблії («*Ось я посилаю до вас ангела мого, а він приготує дорогу переді мною, й негайно за сим прийде у храм свій, що його шукаєте, — ангел завіту, що його бажаєте, — ось він где!*»), що набувають гротескного тлумачення, засвідчують появу у дегуманізованій спільноті синдрому малахіанства

Просаподо́сис *(грец prosapodoksis наддодаток)* — повторення окремих мовних елементів у художній літературі будь-якого жанру, здебільшого на початку і наприкінці верса або колона В Святовець («Словник образотворчих засобів Тропи та стилістичні фігури», 2003) розглядає його поруч із обрамленням та кільцем, аргументуючи це прикладами з поезії вірш Г Гейне у перекладі Л Первомайського, вірш у прозі «Нещирий сніг» К Мандеса у перекладі М Вороного

«Просві́та» — масова організація культурно-освітнього руху в Україні Заснована в 1868 у Львові народовцями, очолена професором академічної гімназії А Вахнянином, вона спочатку вирішувала практичні завдання відкривала бібліотеки-читальні, започатковувала книгодрукування живонародною мовою, розповсюджувала видання на зразок читанки «Зоря», дидактичних книжечок «Що нас губить, а що помочи може?» С Качали, «Катехизм для дітей» К Селецького, україномовних підручників для народних шкіл та гімназій, часто редагованих В Шашкевичем, Ю Федьковичем, влаштовувала вечорниці, музично-декламаційні вечори, присвячені визначним постатям і подіям національного життя З часом кількість видань «П » збільшується та урізноманітнюється Популярними були «Народний календар», який з 1870 став майже щорічним (упорядкування й редагування в різні часи здійснювали О Партицький, В Левицький, І Франко, Г Хоткевич, Ю Балицький, О Огоновський та ін), а також вибрані поезії Т Шевченка, «Історія Руси» І Нечуя-Левицького та О Барвінського, український молитовник тощо Завдяки «П » розвивався кооперативний рух, а також сформувався новий тип особистості національно свідомого, внутрішньо дисциплінованого пасіонарія, здатного на культуротворчу та націотворчу діяльність Поступово осередки «П » виходили за межі Галичини, а на по-

чатку XX ст поширилися на Наддніпрянщині Так, у травні 1906 у Києві було засновано «П», очолену Б Грінченком, а невдовзі її відділення з'явились у Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Одесі, Чернігові, Житомирі, Кам'янці-Подільському, Могилеві-Подільському Активними її співробітниками були Олена Пчілка, Леся Українка, М Коцюбинський, Д Яворницький та ін Багато «П» було створено українцями в еміграції (Мінськ, Баку, Владивосток), у Вінніпегу та в інших містах Америки, а після Першої світової війни — у Празі, Загребі, Берліні, Парижі тощо Діяльність «П» на території УРСР була заборонена З 1991 відновлена як Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, очолена П Мовчаном При цій організації виходить тижневик «Слово "Просвіти"», шефом-редактором якого є П Мовчан, а головним редактором — Любов Голота

Просвітництво *(нім Aufklarung, англ Enlightenment, франц Siecle des Lumieres, італ Illuminismo, ісп Illustration, рос Просвещение)* — доба в історії європейської культури (кінець XVII—XVIII ст), для якої характерні увага до інтелектуально-філософського, культурного аспектів життя людини, її соціуму, критика суспільного ладу, офіційної церкви, віра у всесильність інтелекту людини, сподівання на появу «філософа на троні», вимоги встановлення справедливих порядків на основі логоцентричної моделі світобудови Найчіткіше поняття «П» окреслив І Кант («Що таке Просвітництво?», 1784), вказуючи на «уміння користуватися власним розумом», що дасть змогу людству «вийти зі стану неповноліття», в якому воно перебувало доти через «власну провину» На думку філософа, достеменна доба розуму тільки-но розпочалася, задля її реалізації слід відмовитися від віри, авторитету, звичаю, забобонів, необхідно спиратися лише на самостійне судження Корінь *-світ-* у назві вказував на головну мету цієї доби розвіяти пітьму невігластва за допомогою культу розуму Її представники (Ф Бекон, Г Гоббс, Дж Локк, Ш Л Монтеск'є, Вольтер, Ж Ж Руссо, Ж Ламетрі, П Гольбах, Д Дідро та ін) обстоювали ідеї прогресизму, добра, справедливості, прагнули примирити соціальні та природні аспекти буття, вважали, що освіта сприяє гармонізуванню раціональної та емоційно-чуттєвої природи людини Людину просвітники сприймали як самоцінного індивіда, зробили її об'єктом безстороннього спостереження, тлумачили не як конкретного, сповненого пристрастями та суперечностями суб'єкта, а як безособового представника роду Філософія П набула споглядальних ознак Такі засади у ставленні до людини зазнали поразки під час їх реалізації французькою революцією 1789 Їх також спростовували твори «Історія Тома Джонса, найди» Г Філдінга, «Пригоди Перігріна Пікля» Т Дж Смоллетта, «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» А Р Лесажа, «Кларіса Гарло, або Історія молодої леді» С Річардсона тощо, в яких поставали не бездоганні у моральному аспекті герої Представники П не були одностайними у своїх поглядах Так, А Е К Шефсбері полемізував зі своїм учителем Дж Локком, Ж Ж Руссо обґрунтовував свої розходження із енциклопедистами, яких перед тим підтримував, виявляв свої республіканські симпатії, на відміну від монархіста Ш Л Монтеск'є Суперечності культу розуму та абсолютизованої дидактики спричинили розвиток масонських вчень, появу руссоїзму, сентименталізму, преромантизму тощо, відображені, зокрема, у діяльності «бурі і натиску», «геттінгенського гаю», зумовили становлення індивідуально-творчої художньої свідомості, формування романтизму У кожній країні П мало свої особливості Найяскравішим воно видалося у Франції, поміркованим — в Англії, з акцентом на філософсько-етичній проблематиці — в Німеччині Виразниками ідей П були енциклопедисти, світоглядна концепція яких сприяла війні за незалежність у США і стала основою конституції країни, спонукала до об'єднання німців у єдину державу тощо У період П поширилися жанри робінзонади («Робінзон Крузо» Д Дефо чи «Простак» Вольтера), філософських повістей, політичних трактатів, сатир («Мандри Гуллівера» Дж Свіфта) і т п, що засвідчували розвиток авторських ідіолектів У межах П перетікали стильові струмені просвітницького класицизму, що виник як модифікація класицизму XVII ст та перейнятого потребою життєподібності просвітницького реалізму (Д Дефо, Т Дж Смоллетт, Д Дідро та ін) Існував також дидактичний реалізм, що зумовив розвиток специфічного роману — повчальної притчі (А Кеттл), ставши передумовою реалізму XIX ст Були популярними епістолярний роман («Страждання молодого Вертера» Й -В Гете, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж Ж Руссо, «Перські листи» Ш Л Монтеск'є), міщанська драма («Підступність і любов» Ф Шиллера), трагедія («Едип», «Брут» Вольтера, «Валленштайн», «Месіанська наречена» Ф Шиллера, «Іфігенія в Тавриді» Й -В Гете), пригодницький роман, сповідальна проза, публіцистика та інші жанри, переважно прозові Ідеї П запроваджені в Росії завдяки українцю Феофану Прокоповичу, розкриті у різножанрових творах М Ломоносова, Я Козельського, Д Фонвізіна, О Радіщева, І Крилова, Г Державіна та ін, секуляризоване мислення яких часто поєднувалося з ілюзорною ідеєю «освіченого абсолютизму» або із запереченням монархії О Радіщев (ода «Вольність», «Подорож із Петербургу до Москви») доводив несумісність монархії та свободи Значну роль у П відіграла діяльність Московського університету, різних салонів, зокрема княгині Єлени Дашкової Натомість в Україні за умов національної руїни, ще сильних позицій бароко яскраві вияви П відсутні Окремі його елементи помічені у творчості Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди, вплинули на просвітницький реалізм (І Котляревський, Г Квітка-Основ'яненко), що розвивався ще у першій чверті XIX ст П притаманне і східній культурі Такий період у японській літературі та культурі XVII—XVIII ст віднайшов М Конрад, аналізуючи творчість Іхари Сайкаку, Тікамацу, Мондзаемона, Басьо У китайському письменстві П поширилося під час антиманчжурських повстань, що було відображено у трактатах Лі Чжі, Гуан Цзунсі, Гу Яньу, Ван Фучжі та ін Панівним жанром на той час став прочанський гротескно-комедійний роман про мандри У Чен-еня в Індію, про морські подорожі Ло Мао-дена, анонімна соціально-побутова епопея «Цзінь, Пін, Мей», у якій домінував розгляд долі конкретної людини У тогочасній прозі посилювалися тенденції антиконфуціанства, зокрема у романі-памфлеті У Цзін-цзи, сентиментальному наративі Цао Сюе-ціня та ін П охопило письменство Японії та Кореї з великим запізненням, у другій половині XIX ст Специфічних форм воно набуло у літера-

турах Близького та Середнього Сходу, іноді було ініційоване елітарними колами суспільства У Туреччині його напрям називали танзимат (реформи), в Ірані — таджодод (оновлення), там воно зумовило істотні зміни у культурі та письменстві, позначилося на багатьох наративних жанрах Піднесення тенденцій П характерне для творчості орія Факірмогана Сенапаті, бенгальців Перічанда Міттро, Майкла Модгушудона Дотто

Просві́тницький реалі́зм — синтетична стильова тенденція в українському письменстві, що з'явилася при переході від давньої до нової літератури Термін запропонувала Ніна Калениченко, підтримали М Яценко, О Гончар та ін Хоча в українській культурі Просвітництво не мало соціального підґрунтя, воно було реалізоване в етико-гуманістичній та науковій сферах, обстоювало онтологічну єдність людини з довкіллям, ідеї рівності, моральне виховання особистості тощо З огляду на те що українські землі входили до складу Російської й Австро-Угорської імперій, настанови на гармонію між індивідуальними та суспільними інтересами виявилися ілюзорними, абстрактними розмірковуваннями про громадянський обов'язок, про принципи розуму та справедливості П р обмежувався критикою людських вад, не вдаючись до соціальної сатири, використовував засоби гумору, прагнучи можливостями комічного оздоровити дійсність Обрана його представниками сміхова культура, що ґрунтувалася на фольклорі, на козацькому низовому бароко, зумовила появу травестійно-бурлескних творів на зразок «Енеїди» І Котляревського, байок П Гулака-Артемовського, «Конотопської відьми» Г Квітки-Основ'яненка, котрі сприймаються як альтернатива офіційному російському псевдокласицизму, зорієнтованому на високий стиль Конфлікт у творах розгортався переважно в моральному аспекті, найповніше розкритий у п'єсі «Наталка Полтавка» І Котляревського та в прозі Г Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана», «Козир-дівка» тощо) з еталонними ідеальними персонажами, розрахованими на те, щоб їх наслідував читач Критика, зокрема М Костомаров, відзначила тільки слабку індивідуалізацію таких літературних героїв Першорядне значення у творах П р відведене арістотелівському мімезису, проблемі природи у руссоїстському та сковородинському тлумаченні, концепціям сенсуалізму, необхідності зображення душі простолюду, освоєння живонародної мови, на основі якої формувалася нова українська література На цьому наголошував, зокрема, у своїй «Суплиці до пана іздателя» Г Квітка-Основ'яненко За спостереженням Ніни Калениченко, у посланні була «втілена ціла програма, відповідно до спрямування літератури того часу "звичайне" — увага до повсякденного життя і побуту, "ніжненьке" — розкриття найніжніших поривань душі (під впливом сентименталізму), "розумне" — раціоналізм класицизму та Просвітительства, "полезне" — дидактизм і виховні настанови класицизму, сентименталізму і Просвітительства» Правдоподібність художнього дискурсу зводилася до естетизованого зображення «морального буття народу» (О Склабовський), до «натуральності», що виявилася ідеалізованою, полягала переважно в ретельному описі побуту, звичаїв, характерів, невдовзі переросла у короткотривалий, пропагований П Кулішем етнографічний реалізм, зразком якого була проза Г Квітки-Основ'яненка

Просе́йтікон *(грец proseutikos молитовний)* — в античній поезії — молитва за чиюсь долю Назва жанру вказана у поетиці М К Сарбевського

Просо́діон *(грец prosodion процесійна пісня)* — давньогрецька пісня, присвячена Аполлону, яку виконували під музичний акомпанемент під час руху процесії до святилища чи вівтаря цього бога

Просо́дія *(грец prosōdia наголос, приспів)* — історичний розділ античної граматики, вчення про наголоси, вимовляння довгих та коротких складів, а пізніше (за аналогією) — наголошених та ненаголошених У П йдеться про надзвукові (сегментні) інтонаційні складники мовлення, тобто про висоту тону, тривалість, силу голосу, фразовий наголос, темп, ритм, застосування пауз тощо Головною серед них є мелодика мови, яка впливає на процес версифікації, на розвиток віршових систем у кожній національній літературі Термін «П» у XVIII—XIX ст використовували на позначення сукупності правил віршування, за якими були класифіковані метрично значущі звукові елементи мови Метричне віршування характеризується поєднанням довгих і коротких (подовжених коротких) складів, у силабічній версифікації йдеться про складотворчі або нескладотворчі голосні Силабо-тонічне віршування базоване на поєднанні наголошених і ненаголошених складів П у кожній національній поезії (мові) має свої особливості Так, українські ямби та хореї не співвідносні з польськими двостопними розмірами відрізняючись за типом властивого українській мові відносно сталого, чистого, а не суворо «прикріпленого» наголосу Особливого значення у П надають гармонії (рівновазі) голосних та приголосних, наявності відкритих складів, що зумовлюють її мелодійність, багатоваріантність, ознаки ліричності, які засвідчують як народна пісня, так і фахова поезія Нині у П наголошують на застосуванні ритмічної структури, висоти, довготи та сили інтонації, приділяють увагу ритміко-інтонаційним особливостям мовлення, передусім наголосу, вжитим задля надання текстові особливої виразності, настроєвості, піднесеності Поняття застосовується також як синонім ритміки (віршування)

Проспе́кт *(лат prospectus вид, огляд)* — поширений, детальний план, короткий зміст наукової студії, монографії або рекламна листівка, буклет, довідник видань

Проста́ analóгія *(грец analogia відповідність)* — аналогія, в якій на підставі схожості певних ознак у двох предметів віднаходять інші подібні ознаки

Проста́ ри́ма *(грец rhythmos узгодженість)* — рима, що складається з двох суголосних слів, наприклад *кров — любов, роса — коса*

Проста́к — амплуа актора, роль довірливого, наївного, щиросердого, недалекоглядного чоловіка Часто маску П використовує трикстер

Просте́ су́дження — судження з одним суб'єктом і предикатом, наприклад «*Сонети — се раби*» (І Франко)

Прості́ логае́ди *(грец Logaoidikos, від logos. слово, вчення і aoide спів)* — див **Логае́ди**

Про́стір — у літературознавстві — поняття, протилежне часу, яке вказує на місце дії, події, ситуації, фіксацію наративної інстанції На думку Г-Е Лессінга, письменству більш властивий час дії, на відміну від малярства, що вільно оперує простором Однак у

літературному творі наявні обидві категорії, які не існують одна без одної На їх позначення М Бахтін запровадив термін «хронотоп» Сюжетні лінії можуть розгортатися у замкнутому й відкритому, земному та космічному, реальному й уявному П Так, Ю Лотман, посилаючись на свій аналіз «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі і прози М Гоголя, наголошував, що «мова просторових уявлень» у літературній творчості належить до первинних, основних П відіграє важливу роль і тоді, коли оповідач його не використовує, не виявляє певних відношень між ним і собою У таких випадках зв'язки між просторовими складниками розкриваються на рівні теми, структури чи прийому характеризування П може також бути фрагментарно окреслений за екстремальної ситуації чи детально описаний при повільному спогляданні, відображений камерно чи як широка панорама, у стані статики або динаміки тощо П, безпосередньо пов'язаний із часом оповіді, актуалізується у різних її площинах Так, мотив Дому як родинного П домінує у романі «Сестри Річинські» Ірини Вільде Він визначальний для персонажів трилогії «Ost» У Самчука, які борються за збереження рідного дому й Батьківщини П набуває сакрального значення, наприклад архетип лісу у поезії Б-І Антонича *«хай найпростіші з всіх слова у книзі лісу ніч напише»*

Просторі́ччя — форма національної мови зі стилістично зниженою, вульгарною лексикою, яка з народними говорами утворює некодифіковану усну сферу комунікації, що називається народно-розмовним стилем П має наддіалектні ознаки, відрізняється від діалектів та жаргонів, бо не закріплене за певною територією чи соціальною групою Особливість П полягає у використанні нелітературної лексики, ненормативних конструкцій *манаття, мо'* (може), *розшолопати* тощо Представлене мовними одиницями всіх рівнів на фонетичному — наголосом (західний), вимовою (*соша* — шоссе, *тища* — тисяча), на морфологічному — вживанням неправильних форм (*межою, самий кращий*), у слововживанні — добором невідповідних лексем (*ставити* замість класти) Значна частина просторічної лексики представлена фамільярно-грубими словами, що мають нейтральні відповідники в літературній мові *віддубасити* (побити), *пика* (обличчя), *телiпати* (іти), *катма* (нема) П вживається у художніх текстах як особливий прийом для відтворення панібратства, вульгарності та ін Нині до П увійшло багато росіянізмів *понімати, счас, больниця* і т п Інколи П стає не лише семантичним тлом, не лише витворює мовний колорит, а й структурує текст художнього твору, наприклад роман «Льох» В Медведя

Що було типіро одним гуртом, то вже як-то котру жінку не в'зьми, то була сама собі гурт, як-то вони збираються такими гуртами рушати, куди де треба Аж припрошають і його пристати до гурту якого, — притримайся осьдо-го біля вчительки, то не мине тебе за цього віршика якісь гріхи точити, а одступися бликше до магазинчика, то що ж, в перед тим на звіт ставай, чо не з хлопцями

Просторо́ва фо́рма — упорядкування наративу при відступах від звичайної логіко-часової організації оповіді, за якого надають перевагу поетичному мовленню За таких умов часовий рух епізоду немовби набуває статичного вигляду, асоціюється зі світлиною, увага реципієнта переноситься на симетрію, градацію, ритміку між складниками цього епізоду Прикладом П ф може бути зображення сцени карнавалу у Чортополі («Рекреації» Ю Андруховича)

Просце́ніум *(лат proscenium)* — майданчик у давньогрецькому театрі для гри акторів, у сучасному — передня, трохи висунута в зал, розташована перед порталом найближча до глядачів частина сцени

Протагоні́ст *(грец prōtagōnistēs, від protos перший і agōnistēs актор)* — перший із трьох основних виконавців у давньогрецькому театрі найважчих ролей у спектаклі, який іноді виконував обов'язки режисера Нині П називають головного персонажа, за В Проппом, — героя в художньому творі, протиставного антагоністу П у виставах постренесансного періоду і сучасності передає глядачеві міркування драматурга

Прота́зис *(грец protasis твердження, положення)* — риторична фігура, яка полягає в переміщенні на початок фрази її фінальної частини П є складником класицистичної трагедії та комедії, який відповідає експозиції Використовувався і в барокових п'єсах Виокремлений Митрофаном Довгалевським («Сад поетичний»)

Проте́за *(франц prothese, від грец prothesis додавання, приєднання)* — додавання голосного до початку слова на приголосний та приголосного до початку слова на голосний, зумовлене вимогами евфонії *мла — імла, оріх — горіх* Інколи використання П потребує віршовий розмір

Ще як руку притулив
К серцю *їх* свому [ ] (П Тичина)

П називають і стилістичний прийом, що полягає у висловленні думки, про яку невдовзі йтиметься

Проте́йський вірш — вірш, у якому при зміні слів зміст лишається сталим Його приклад наводить Митрофан Довгалевський *«Скільки у тебе достоїнств, // скільки зірок є на небі»* П в названий за іменем давньогрецького морського божества Протея, здатного набувати вигляду різних істот, залишаючись самим собою

Протиле́жність — поняття на позначення взаємозумовлених і водночас взаємовиключних сторін, властивостей, тенденцій, процесів П виражена антитезою, полярністю, бінарною опозицією, протиставленням, формує поняття антонімії

Протиста́влення — логічна операція над судженням, за якої змінюється його якість (наприклад, ствердження стає запереченням, і навпаки), зумовлена перестановкою місцями суб'єкта і предиката Щоб таке судження зберегло ознаки істинності, слід дотримуватися відповідних правил логіки, за яких, зокрема, зміну якості трактують як подвійне заперечення

Прото́граф *(грец protos перший і graphō пишу)* — текст, у якому використані один чи кілька текстів, що передують остаточному і визначають його історію, термін текстології Так, П першого видання «Слова о полку Ігоревім» (1800) був втрачений під час війни 1812, П комедії М Старицького «За двома зайцями» була одноактівка «На Кожум'яках» І Нечуя-Левицького Між П та його списком можливі проміжні варіанти, зразками яких є літописні зведення чи редакції

Протоко́льне ре́чення — редукція теоретичного знання до емпіричного, констатація безпосередніх чуттєвих переживань індивіда (*Трава зелена, Небо блакитне, Сьогодні йде дощ* тощо), яка є визначальним поняттям логічного позитивізму П р виражає «чистий» чуттєвий досвід, видається достатньо достовірним, нейтральним щодо іншого знання, гносеологічно первинним У ньому відсутні тропіка, стилістичні фігури, поетизми Однак таке автологічне мовлення виявляється проблематичним, тому що кожен суб'єкт здатний до «чистого» чуттєвого досвіду, а отже П р буде стільки, скільки існує людей Процес пізнання починається з фіксації фактів, застосування протоколів опису, їх узагальнень, після чого дані опрацьовує теоретик Прийоми П р прийнятні у літературознавстві з його тяжінням до об'єктивного історизму, але не у письменстві, де панує образне мислення Коли П р вживається у літературі, то за позірно об'єктивною інформацією прихована сувора правда, непридатна для пафосного виголошення До такого прийому вдавався Є Плужник у збірці «Дні» (1926), в якій ішлося про громадянську війну

Впало — ставай до стінки!
Сперся плечем на ґанок
Тільки й згадав у жінки
Грошей нема на ранок

І ні жалю, ні болю
Бачив — нагана наставив
Ніби виконував ролю
У нецікавій виставі

Тільки й думок — на ранок
Хліба нема у жінки
Ґанок
Труп біля стінки

Протопо́дія *(грец prōtos перший)* — реальний факт, на основі якого розбудований художній твір Так, П повісті «Земля» Ольги Кобилянської було братовбивство у селі Димки

Проторенеса́нс *(грец prōtos перший і франц renaissance, від лат re знову і nasci народжуватися)* — передвідродження, період в італійському міському мистецтві XIII — першої половини XIV ст, який характеризувався синтезом античних, романських, візантійських, готичних стильових елементів, поступовим відходом від середньовічної алегорично-символічної системи

Прототи́п *(грец prōtos перший і typos відбиток, зразок, форма)* — див **Прóобраз**

Протре́птик *(грец protreptikos той, що захищає)* — жанр дидактичної літератури в античному письменстві, пов'язаний із філологічними студіями діалог про моральне та інтелектуальне вдосконалення людини, який використовували Платон, Арістотель, Цицерон, Сенека та ін

Протро́па — стилістична фігура, що полягає в послідовному застосуванні заохочувальних аргументів, виявляється у звертаннях до осіб, у вольових імперативах

Протя́жна пі́сня — уповільнений темп виконання пісень (любовних, родинно-побутових, соціально-побутових, історичних, козацьких, гайдамацьких, бурлацьких, чумацьких, сирітських тощо) з притаманною їм внутрішньоскладовою розспівністю та мелодійністю, поетичними паралелізмами, постійними епітетами тощо П п може бути сольною, хоровою, багатоголосою Називається ще гуртовою Виникла в середовищі селянства на межі XV—XVI ст, остаточно сформувалась у XIX ст, поповнившись незначною кількістю міського фольклору У підголосно-поліфонічних П п виокремлюється заспівувач, або горяк, а інші голоси у хорі рівнозначні Вони разом витворюють гетерофонію тобто спільний спів в унісон

Професі́йна ле́ксика *(лат professio спеціальність і грец lexikos словесний)* або **Професіоналі́зми**, — слова або вирази, які вживають фахівці певного профілю П л, зокрема, є літературознавчі терміни, якими оперують як літературознавці, так і теоретики й історики письменства Часто П л використовують для надання додаткових смислових відтінків нейтральним словам на позначення певного поняття крім слів *сітка, невід* рибалки вживають слова *бродяк, волочок, поріж, ланташ* тощо Для мовлення моряків характерні слова *кок* (кухар), *камбуз* (кухня) тощо, друкарі розрізняють різні види шрифтів (*антиква, баскервіль, петит, курсив* тощо) Поза середовищем мовців П л виявляється незрозумілою, іноді такі лексеми входять до активного словника мови (*шито білими нитками*) П л часто застосовується у художній літературі при змалюванні певного професійного середовища, наприклад кінематографічного, як у романі «Майстер корабля» Ю Яновського

Плівка вся пішла виявлятися На це потрібен час Далі — фіксаж і промивка На сушку треба було дві години Ми витирали плівку ситим спиртом, щоб вона скорше сохла але виграли лише п'ятнадцять хвилин Суха негативна плівка ішла до друкувальних машин Позитивна плівка з машини йшла у виявлення, фіксаж, промивку й сушку Потім позитиви різалося по кадрах, і можна було робити монтаж фільму

Про́філь *(франц profil, від італ profilo обрис)* — портрет людини, на якому обличчя відтворене боком, характерні ознаки друкованого видання, що відрізняють його від інших видань

Проце́с *(лат processus просування вперед)* — послідовна зміна явищ, яка залежить від зовнішніх та внутрішніх чинників У літературознавстві певні складники П виконують твірну функцію, інші надають умови для її реалізації П характеризується перервністю і тяглістю, стосується як творчої лабораторії окремого письменника, так і літературної дійсності певної доби чи періоду, передбачає взаємодію і протистояння різних стильових тенденцій і напрямів

Профети́зм *(грец propheti той, хто промовляє від іншої особи)*, або **Провіде́нція, Передба́чення**, — передбачення майбутнього, прогноз, передчуття, пророцтво, метафізичне надзнання, прозріння П має релігійне походження, йому притаманна міфічність Був поширений в античну добу, коли пророцтва та місця їх проголошення називалися оракулами Найвідомішим з них був Дельфійський, пов'язаний із храмом, який греки збудували на честь перемоги Аполлона над драконом Пітоном Аполлона часто поєднували з Діонісом, з яким пов'язані оргаістичні містерії Роль провидиць виконували піфії Пророцтва як спроба зазирнути у майбутнє стали невід'ємною частиною людської культури, навіть якщо ними не-

хтували (передбачене Кассандрою зруйнування Трої) П поширені у Старому і Новому Завітах, де змальовані постаті пророків, які віщували прихід Месії Їхній талант високо шанувався «*І маємо різні дари, згідно з благодаттю, даною нам коли пророцтво, то виконуй його в міру віри*» (Рим, 12 6) О Мень вважав, що всі біблійні пророки були проникливими поетами Глибиною відзначаються центурії Нострадамуса На П як особливий тип духовності не лише в релігії, а й у мистецтві вказував М Бердяєв («Екзистенціальна діалектика божественного і людського», «Царство Духа і царство кесаря», «Зміст творчості», «Філософія вільного Духа»), вбачаючи в ньому слухання внутрішнього голосу Бога про долю світу, людства і народу, про майбутнє Концепцію пророків обґрунтовував К Ясперс («Сутність і призначення історії»), вибудовуючи на основі П центральну вісь історичного руху П має семантику, відмінну від есхатології (вчення про кінець світу), міленаризму (вчення про майбутнє Царство Боже на землі), месіанізму (вчення про спасіння людства), провіденціалізму (увага до майбутньої долі як дії фатальних сил) На потребі розмежовувати психологічний і провіденційний типи художньої творчості наголошував К-Г Юнг («Психологія і література») До П схильні письменники, зокрема Т Шевченко («Ісаія Глава 35», «Подражаніє Ієзекеїлю Глава 19», «Мені однаково, чи буду » тощо), П Куліш (недописана поема «Україна»), М Костомаров («Книга битія українського народу») Провіденційне чуття В Свідзинського досліджене у монографії «Українська філософська лірика» Елеонори Соловей, у статті «Смерть і вічність Володимира Свідзинського (натурфілософський аспект)» В Неборака Передбачення Є Плужником трагічної долі, наявне у його поезії, відзначили О Дорошкевич, Л Череватенко, Галина Токмань та ін Л Куценко, аналізуючи лірику Є Маланюка («Князь духу Статті про життя і творчість Євгена Маланюка»), наголошує, що тема пророцтва в доробку поета «заслуговує на окреме дослідження» Свої міркування літературознавець підтверджує на прикладі аналізу віршів «Лютий», «Напередодні», «Побачення» Проблемі П присвячена кандидатська дисертація «Профетичні мотиви в українській поезії (В Свідзинський, Є Плужник, Є Маланюк, В Стус)» (2005) Наталі Плахотнік

Проча́нська літерату́ра — жанр літератури, твори, що поширились із розвитком християнства, присвячені опису мандрів прочан, пілігримів, паломників, які, сповідуючи ідеї аскетизму, ригоризму, іноді чернечої суворості, відвідували святі місця, пов'язані з перебуванням Ісуса Христа, апостолів, отців церкви, подвижників віри Найдавніші згадки про мандри до гробу Господнього трапляються у народній творчості, зокрема у билині про Василя Буслаєва, в Київському літописі (під 1163), у Києво-Печерському патерику тощо Найпомітнішою пам'яткою П л вважають «Житіє і ходіння Данила, Руської землі ігумена» (1104—06) Данило Ядрейкович (згодом — новгородський єпископ), відвідавши Константинополь (1200—04), написав «Книгу паломник», «Странник» У 1590 та 1594 Палестину відвідав Данило — архімандрит монастиря у селі Корсуні Кобринського повіту на Гродненщині (нотатки «Книга бесіди про шлях єрусалимський ») Паломництво до гробу Господнього здійснили ченці Новгород-Сіверського монастиря Макарій і Сильвестр (1704—07) Єрусалим, Синай та Афон відвідав ієромонах чернігівського Борисоглібського монастиря Іполит Вишенський (1707—09) Палестиною подорожував ієромонах Києво-Печерської лаври Варлаам Ліницький (1712—14), чернець Мотронинського монастиря на Черкащині Серапіон (1749) Найяскравіше особливості жанру представлені у творі «Мандри» Василя Григоровича-Барського («Пішоходця Василя Григоровича-Барського, Плаки-Албова, уродженця київського, ченця антіохійського Мандри по святих місцях у Європі, Азії, Африці, які там є, початі в 1743 році і закінчені в 1747 році, ним самим написані»), що був надрукований за ініціативою В Рубана у Санкт-Петербурзі (1778) коштом князя Г Потьомкіна Він складається з двох частин Перша присвячена його подорожам (1723—35) від Києва до Львова, Неаполя, Риму, Флоренції, Венеції, о Корфу, о Хіо, Салонік (Солуні), Єрусалима, Палестини, о Патмос, що завершилися прибуттям на о Кіпр, у другій поданий опис подорожей (1747) на о Патмос, у Константинополь (Стамбул), Атон, на Кіпр, Епір, у Лівадію, Румунію, Болгарію, Волощину, Молдову, до Києва До описів додано малюнки та мандрівні свідоцтва Твір Василя Григоровича-Барського уже виходив за межі паломницького жанру, мав ознаки світського щоденника, елементи репортажу та мемуарів Одним з останніх традицію П л у другій половині XVIII ст продовжував Лука Яценко У постмодернізмі П л стосується специфічності сучасного мислення, асоційованої з давньою традицією мандрів, що аргументував Ж Ф Ліотар («Прочанства закон, форма, подія», 1988) На його думку, ідеї подібні до невиразно окреслених, мінливих хмар, між якими мусить рухатися думка Йдеться про заперечення сталих традиційних метанаративів, протиставлення їм безпочаткової, нонфінальної оповіді з ледь позначеними зв'язками між минулим, сучасністю та майбутнім, тобто про фразування («Differance фрази у диспуті», 1988), що вказує на думку і дію, виражену через розгорнутий у часі синтаксис

Прочита́ння — декодування, інтерпретація художнього тексту Зазвичай трактування художнього змісту не вичерпується однією версією, послуговується відносними істинами, аби уникнути абсолютизованих висновків, що деформують об'єкт рецепції У П неможлива вичерпна, остаточно сформульована відповідь, оскільки процес осягнення художньої дійсності є безмежним Найефективніші способи П тексту пропонує герменевтика, яка враховує, що літературознавча студія має бути аргументованою й чіткою, зважати на зв'язок складника тексту з цілісним твором При цьому їх інтерпретація має уникати повторення очевидних речей та мимовільного фантазування Необхідним у тлумаченні тексту, що забезпечує його рецептивну глибину та місткість, вважається поєднання іманентного висвітлення з концептуальним баченням літературного процесу Важлива відповідність П оригіналу у сценічному мистецтві та в кінематографі, де сценаристи, режисери та актори зобов'язані максимально повно подати інтерпретований твір із його змістовими, жанровими, стильовими особливостями Проблема П інколи стосується перечитування і канонізації літературних зразків, поширюваних від античної доби до XVIII ст, а також першочитання з «культом оригінальності», започаткова-

ного добою романтизму, засади якого висвітлені у студіях «Читання як праця та творчість» В. Асмуса, «Першочитання та перечитування» М. Гаспарова. У них П. трактувалися як взаємодоповнювальні тенденції художнього сприймання за будь-якого періоду розвитку письменства.

Пря́ма мо́ва *(нім. direkte Rede, англ. direct speect, франц. discours direct, польс. mowa niezalezna, рос. прямая речь)* — дослівне відтворення чужої мови зі збереженням її лексичних, граматичних, стилістичних особливостей, відображенням внутрішнього стану людини. П. м. супроводжується реплікою-коментарем мовця (автора), в якій поширені дієслова *думати, говорити, міркувати, казати, повідомляти, питати, звертатися* тощо. На відміну від синтаксично впорядкованої непрямої мови П. м. побудована за принципом парасинтаксису, тобто вільного розташування конструктивних частин без граматично вираженого їх зв'язку. П. м. дає змогу мовцеві вільніше, ніж у непрямій мові, формулювати авторські вирази, застосовуючи, крім слів із предметним смислом, лексеми на позначення руху, дій. У художній літературі *часто використовується як важливий засіб* характеристики персонажів: «*Усміхнеться неня: "Ну і басурман!"*» (О. Влизько).

Пряме́ зна́чення — лексичне значення слова, яке вказує на його співвіднесення з явищем, предметом, ознакою. Вживання слів у П. з. характерне для наукового стилю.

Прями́й ана́ліз — спрямування аналізу від загального до часткового; у літературознавстві — від роду до виду, від виду до жанру тощо.

Псалми́ *(грец. psalmos: пісня)* — 150 пісень релігійного змісту, які під назвою Псалтир увійшли до Св. Письма, ставши навчальною книгою для вірних. 73 П. належать біблійному царю Давиду (XI—X ст. до н. е.). Вважається, що він переніс Мойсеєву скинію до Єрусалима, заклав основи юдейської літургії, в основі якої було урочисте виконання П. Два тексти приписані Мойсею й Соломону, трапляються й анонімні твори. На думку науковців, П., упорядковані у VII ст. до н. е., канонізовані Аріоном (V ст. до н. е.), невдовзі набули значного поширення. Після реформи Ездри (V ст. до н. е.) їх було об'єднано під назвою «Тфілім» («Техілім»), тобто «славень» (Псалтир). П. розмежовували на хваління Бога, П.-плачі, царські П., вдячні і покаянні. П. стали обов'язковою щоденною молитвою християн; у них представлені почуття від радості до відчаю, філософсько-медитативні роздуми. Ці твори увібрали героїчний епос доби Мойсея та Суддів, релігійну лірику пізнішого часу. Тексти П. відкривали незбагненність Бога. Так, у «Пісні Дебори» він поставав в образі піднесеного над буденністю вихору. Поетична образність ритмізованої прози П., тонкий ліризм, жанрове розмаїття, щирість зумовили їх популярність. Вони стали відомими і на києворуських землях, де використовували різновиди Псалтиря гадального і тлумачного. П. притаманні специфічна ритміка, варіативність однієї думки, оформленої синтаксичними повторами, синонімією, антонімією, лексичним суголоссям тощо. Жанр широко використовувався за доби бароко, зокрема мандрованими дяками, які складали духовні вірші. Його традиція вплинула на становлення насиченої тонким психологізмом духовної пісні, названої псальмою, кантом. П. були поширені у Польщі («Десять покутних пісень» Я. Трембецького, «Давидові псалми» Я. Кохановського, «Сім пісень на сім розділів Молитви Господньої» Я. А. Морштина, «Псалми майбутнього» З. Красинського та ін.), звідки потрапили в Україну, використовувалися як доповнення до літургії. Найвідомішими авторами П. були Симеон Полоцький («Псалтир римована», 1680), Дмитро Туптало Ростовський та ін. Значна їх кількість увійшла до почаївського «Богогласника» (1790). П. позначилися на творчості Григорія Сковороди («Сад божественних пісень»), представлені, зокрема, у «Пісні 16»:

Прощай, о печаль! Прощай, прощай, зла утроба!
Я на ноги встал, воскрес от гроба.
О отрасле Давидовска! Ти брег мні і кифа,
Ти райдуга, ведро мні, світ, мир, олива.

За «сковородинськими псалмами» навчалися Т. Шевченко (цикл віршів «Давидові псалми», 1845), П. Куліш, Я. Щоголів. Цей жанр, зазнавши видозміни, був актуальний і в XX ст.: «Псалми» П. Карманського, «Псалом залізу» П. Тичини, «Псалми степу» Є. Маланюка, «Давидові псалми» Ліни Костенко тощо. Тетяна Яковенко здійснила майже ідентичні переспіви усіх 150 П. Старого Завіту («Книга псалмів у переспівах», 2003).

Псалмо́дія *(грец. psalmōdía)* — спів псалмів, особливістю якого є вільна ритмічна мелорецитація. Термін вживається також на означення збірника релігійно-моралістичного спрямування, твори якого асоціюються з псалмами, як-от «Псалмодія польська» В. Коховського.

Псалти́р *(грец. psaltērion)* — книга псалмів, частина Біблії. Мала давньоєврейську назву «Тфілім» («Техілім»). Давні греки називали П. багатострунний музичний інструмент, схожий на арфу. Термін «П.» у значенні сукупності релігійних пісень запровадив Філон Александрійський після перекладу Біблії на грецьку мову (Септуагінта). П. був першою книгою, перекладеною Кирилом та Мефодієм (Методієм) на церковнослов'янську мову. За києворуської доби він використовувався не лише під час служби у храмі, а й був підручником для учнів, інтертекстуальною основою ораторсько-повчальної прози, літописів, агіографій.

Пса́льма *(грец. psalmos: пісня)* — різновид духовно-моралізаторського ліро-епічного канта, виконуваного лірниками, кобзарями. Джерелами жанру були псалми, переклади Франциском Скориною «Пісень над піснями», твори Дмитра Туптала Ростовського, ченця Германа, віршова «Псалтир римована» (1680) Симеона Полоцького, покладена на музику В. Титовим. У добу бароко жанр зазнав певних модифікацій. Зокрема, Дмитро Туптало Ростовський реформував силабіку високого стилю, відмовившись від традиційного довгого віршового рядка:

В Троїці славимый,
Всім непостижимый,
Архангелов творче,
От бісов аборче
Ісусе прекрасный!

Аналізуючи його третій, п'ятий та восьмий рядки, написані шестискладником, М. Сулима визначив, що з тридцяти трьох рядків хореїзованими були дев'ятнадцять. До П. належать деякі невольницькі пісні, ди-

дактичні думи (наприклад, «Дума про Олексія Поповича»), плачі, які виголошували під час похорону. У Білорусі П. виконувалися під час весільного обряду, називалися стовповими піснями («Царю небесний» тощо), під час Коляди та на Великдень. У Росії поширювалися світські П. Особливості жанру досліджували В. Гнатюк, В. Перетц, А. Григор'єв, Є. Карський та ін.

Псевдоандро́нім *(грец. pseudos — обман, anēr, andros — чоловік, onyma — ім'я)* — псевдонім у вигляді чоловічого імені та прізвища, обраний письменницею. Наприклад, Аврора Дюдеван відома як *Жорж Санд*, Марія Вілінська — як *Марко Вовчок*, Олександра Косач-Судовщикова — як *Грицько Григоренко* та ін.

Псевдогі́нім *(грец. pseudos — обман, gyne, ginaikos — жінка, onyma — ім'я)* — псевдонім, що має форму жіночого імені та прізвища, обраний письменником. Так, О. Олесь підписувався *Ганна Красолька*, К. Буревій — *Варвара Климова*.

Псевдоепі́граф *(грец. pseudos — обман і epigraphē — напис)* — вигадане мотто, яке приписується автору, що його не висловлював, або вигаданій історичній чи легендарній особі, міфічним персонажам.

Псевдокласици́зм *(грец. pseudos — обман і нім. Klassizismus, від лат. classicus — взірцевий)* — стиль італійської, французької, російської літератур (межа XVIII—XIX ст.), перейнятий пафосом пасеїзму, представники якого прагнули поновити моделі античного мистецтва та класицизму.

Псевдомістифіка́ція *(грец. pseudos — обман, mystēs — таємничий, лат. ficatio, від facio — роблю)* — умовний прийом літературної гри, за якої в текст вводиться постать наратора, який оприлюднює чужі тексти. Зразками П. є «Пригоди Робінзона Крузо» Д. Дефо, «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Нотатки божевільного» М. Гоголя, «Художник» Т. Шевченка, «Історія, знайдена в пляшці» Е. А. По, «Зів'яле листя» І. Франка, «100 сонетів вічного студента Роберта Давида», «52 гіркі балади вічного студента Роберта Давида» В. Незвала, «Редактор Карк» М. Хвильового, «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іваничука тощо. На відміну від містифікації автор П. не прагне переконати реципієнта в автентичності тексту.

Псевдонеологі́зм *(грец. pseudos — обман, neos — новий, logos — слово, вчення)* — маловживане слово з пасивного словника, помилково сприйняте за неологізм. Так, слово *небояни*, використане П. Тичиною («*Ми слов'яни, ми слов'яни, ми нікого небояни*»), зафіксоване у словнику Б. Грінченка.

Псевдоні́м *(грец. pseudonymos — несправжньо іменований)* — вигадане ім'я та прізвище митця, різновидами якого є патронім, матронім, астронім, геонім, криптонім, алонім, оронім, іронім, псевдогінім, арістонім тощо. Більшість відомих П. зібрана у «Словнику псевдонімів та криптонімів» (1969) О. Дея. Використання П., близького за значенням до містифікації, зумовлене різними причинами. Так, П. Рудченко підписував свої твори *Панас Мирний*, бо в Російській імперії друкувати українські тексти під власним прізвищем було небезпечно. Поява П. *Марко Вовчок* (Марія Вілінська) зумовлена тим, що жінка-письменниця не була типовою для літератури XIX ст. Невдовзі з'явилися П. *Ганна Барвінок* (Ганна Білозерська), *Олена Пчілка* (Олена Драгоманова), *Леся Українка* (Лариса Косач), *Грицько Григоренко* (Олександра Косач-Судовщикова) та ін. П. бувають гумористичними, як-от *Любопытный Аверян, состоящий не у дел коллежский протоколист, имеющий хождения по тяжебным делам и денежным взысканиям* (Г. Квітка-Основ'яненко), *Комісія Дома Народного Руського* (Б. Дідицький), *Невідомець жіночого роду* (П. Рудченко), *Від однієї части львівської молодіжі та Павла* (І. Франко), *Маруся К.* (О. Кониський), *Бабуся Катерина* (О. Маковей) та ін. Поширені також П.-анаграми (*Номис* від Симонов), аноніми (*Пабло Неруда*), маски (*В. Алов* у поемі М. Гоголя «Ганс Кюхельгартен»), усічення (*П. Панч* від Панченко), містифікації (*Адоре Флупетта*, гаданий автор антисимволістської збірки «Туманності», авторами якої були Г. Вікерн й А. Боклер, *Порфирій Горотак*, за яким приховані Юрій Клен та Л. Мосендз), псевдоініціали (*P. R. B.* від Pre-Raphaelite Brotherhood у прерафаеліта Д. Г. Россетті), прізвиська (*таххалус* — «мелодійний» у Алішера Навої тощо). Один автор може мати кілька П., зокрема К. Сопляков, відомий не лише як Кость Буревій (сучасники вважали, що це справжнє прізвище письменника), а й як *К. Сокольський, Клим Буревой, Сопляк, Орлинський, Меженський Кость, Варвара Климова, Нахтенборенг, Едвард Стріха, К. Б. У. П.*, вживаних у художніх творах, може міститися натяк на реальну особу, наприклад *Світозаров* (М. Зеров) у романі «Місто» В. Підмогильного. Письменник у власному творі може закодувати себе, як це зробив О. Ірванець, вживши в романі «Ровно/Рівне» анаграму власного прізвища *Шлойма Ецірван*. Розкриття П. за життя автора без урахування його волі вважається порушенням літературної етики.

Псевдопарадо́кс *(грец. pseudos — обман і paradoxos — несподіваний, дивний)* — сумнівний парадокс, поширений у теорії множин та логіки. Прикладом може бути П. перукаря (сільський староста оголосив, що єдиний у селі перукар мусить голити чоловіків цього села, які самі не голяться, і лише їх, хто ж має голити перукаря?) та бібліотеки (вона мала впорядкувати певний каталог, куди увійшли б усі аналогічні каталоги, чи повинна вона вводити і себе до цього каталогу?). За спостереженням американського логіка Х. Каррі, у П. відсутня справжня суперечність, адже у першому випадку перукар не міг виконувати наказ щодо себе, у другому — бібліотека не змогла б упорядкувати каталог, вилучивши з нього себе.

Психіза́ція *(нім. Psychisation)* — процес рефлексії, завдяки якому несвідомий зміст стає усвідомленим.

Пси́хіка *(грец. psychikos — душевний)* — здатність суб'єкта відображати довкілля та порухи внутрішнього світу людини у формі різних відчуттів, уявлень, афектів, думок, регулювати власну поведінку, усвідомлювати своє єство. Складниками П. є розум, емоції, інтуїція. На рівні людського існування вона постає у досвіді, означеному мнемонічними слідами минулого, у сукупності щойно сформованих образів, переживань, логічних моделей сучасності, засвідченому намірами, спонуками, передбаченнями майбутнього. Поза нею неможлива людська діяльність, зокрема літературна, критична, літературознавча, специфіку якої вивчають психологічна школа, психоаналіз, аналітична психологія. Складність і різноаспектність душевних процесів унеможливлює формулювання всебічної теорії П. Поняття «П.», на думку К.-Г. Юнга, потребує уточнення, оскільки воно озна-

чає і єдність всіх свідомих та несвідомих процесів, і конкретну душу як окремий функціональний комплекс, якому більше відповідає термін «психічне» У певні періоди історії письменства П була визначальним джерелом художньої творчості представники руссоїзму, сентименталізму, романтизму, декадансу, почасти модернізму надавали їй пріоритету, розвивали психологізм

Психі́чна реа́льність *(нім Psychische Wirklichkeit, англ psychic reality)* — поняття психоаналізу та аналітичної психології, аналог досвіду, образу, природа і функції психіки П р містить все, що видається індивіду реальним, відображається у категорії суб'єктивної правди, а не історичної істини, постає особистісним міфом Як форма самовираження П р реалізується у несвідомій персоніфікації, забезпечуючи існування різних думок, вірувань, ідей, фантазій П р не об'єктивна, є ілюзорною, гіпотетичною щодо зовнішнього світу Така невідповідність між ними не викликала у З Фройда сумнівів щодо існування об'єктивного світу і можливості пізнання його науковими методами К -Г Юнг вбачав у свідомості людини опосередковано відображену дійсність, що постає у вигляді образної системи зовнішнього та внутрішнього світів Її трактують як єдину П р, що переживається безпосередньо Вона видається проміжною ланкою між фізичним та духовним аспектами особистості

Психоана́ліз *(грец psychē душа і analysis розкладання, почленування)* — теорія, об'єктом дослідження якої є психічне несвідоме Започаткована у працях австрійського психіатра та психолога З Фройда (1856—1939) Її основою були методи терапевтичного лікування психічних розладів, комплекс гіпотез і практик інтерпретації діяльності людини, стосунків між людьми, що тлумачили роль свідомого та несвідомого Оформлення П як цілісної теорії відбулося в 1902 в гуртку однодумців З Фройда, що невдовзі перетворився на Віденське психоаналітичне товариство З Фройд продовжував традицію романтизму Єнської школи, спирався на досвід філософа й педагога Й -Ф Гербарта («Загальна метафізика», 1828—29), лікаря та природознавця К Кравса («Лекції про психологію», 1831), філософа Е Гартмана («Філософія несвідомого», 1869), на тлумачення інстинкту А Шопенгауером, досліджував приховані основи людського буття, принципи й мотиви життєдіяльності особистості Було здійснено радикальний перегляд сформульованого Р Декартом ототожнення психіки зі свідомістю («cogito ergo sum» — «мислю, отже, існую»), якій протиставлено концепцію природного децентрування автономного суб'єкта на кількох рівнях психіки З Фройд під час спостережень невротичних та істеричних симптомів у пацієнтів виявив не лише сліди давніх психотравм, що потребували спеціального лікування, а й дійшов висновку, що індивідом керують сили, не контрольовані його волею, які формують внутрішні конфлікти На його переконання, така людина залежить від інстинктів, що мають своє джерело, сформоване у дитинстві, мету, імпульс, об'єкт Вчений виявив аналогічні явища і в психіці здорової людини, аналізуючи сновидіння («Тлумачення снів», 1900), в яких наявні такі символічні картини, що не підлягають адекватному декодуванню, бо розривають традиційні причиново-наслідкові зв'язки Домінувала у П ідея З. Фройда про незадоволені сексуальні потяги (лібідо), які визначають поведінку індивіда, впливають на його емоційну сферу, інтелектуальну діяльність, художню творчість Тому психоаналітик, поширюючи свої спостереження на всі сфери людського життя, вважав, що в основі мистецтва — сублімований інстинктивний статевий потяг митця («Не підлягає жодному сумніву, що поняття краси закорінене у сексуальному збудженні»), Едипів комплекс (несвідомий сексуальний потяг дитини до своїх батьків), покладений в основу відомих творів світової класики — «Цар Едип» (V ст до н е) Софокла, «Гамлет» (1601) В Шекспіра, «Брати Карамазови» (1879—80) Ф Достоєвського Концепція П висвітлювалася на підставі напруження між свідомістю та витісненими в невідоме небажаними інстинктами, переживаннями, потягами тощо, які щоразу нагадували про себе, зумовлюючи неврози та інші психічні розлади, тому що прояв приборканих поривів відфільтровує «цензура», яка спирається на усталені канони та етику За концепцією П, у психіці людини виокремлюють три складники (праця З Фройда «Я і Воно», 1923) Надсвідоме (Super-ego, Над-Я), Свідоме (Ego, Я) та Несвідоме (Id, Воно) Несвідоме (Воно) є первинним у психіці людини, містить інстинкти, у ньому формуються неконтрольовані потяги людини, які спонукають її до дії Свідоме (Я) постійно прагне контролювати Несвідоме Надсвідоме (Над-Я) — психічне утворення, яке формується в людини під впливом виховання в сім'ї, традицій соціуму, виконує функцію заборон і покарань, викликає почуття провини Двома основними типами потягів є психосексуальний (Ерос) та агресивний (Танатос) Свідоме людини часто перешкоджає здійсненню інстинктивних прагнень, які не відповідають вимогам Над-Я, що зумовлює конфлікт Внаслідок цього Я немовби опиняється у лещатах між Над-Я та Воно Напруження між ними часто набуває форми драматизованого витіснення небажаних інстинктів у несвідоме, спростування (несприйняття небажаних для індивіда подій), раціоналізації (пошук причин та виправдувальних пояснень), ізоляції (відмежування травматичних ситуацій від душевного збентеження), проекції (несвідоме перенесення своїх рис характеру на іншу людину), регресії (схильність до примітивних форм культури), сублімації Розв'язання таких конфліктів, що постійно тривожать індивіда, зокрема письменника, можливе завдяки принципу задоволення, коли витіснені потяги нарешті прориваються назовні, та принципу реальності, які сприяють уникненню потрясінь, виконують функцію захисних механізмів Внаслідок цього сексуальна енергія (лібідо) здатна перетворюватися на духовно-творчу — сублімуватися Сублімацію у прийнятних для конкретної культури маскувальних формах символіки З Фройд вважав основою художньої творчості Цей процес він співвідносив із розвитком сновидіння, вважав проективно-діагностичною підставою для аналізу особистості митця, основою лібротерапії, тобто використання художнього слова як компенсації нереалізованих потреб В аналізі надавалося значення поверненню до минулого індивіда, до його дитинства, стосунків у родині з метою виявлення слідів символічної мови несвідомого, симптомів хворобливого розщеплення внутрішнього світу індивіда і віднаходження способу повернення до душевної рівноваги Своє бачення проблеми З Фройд сформулював у працях «Поет і фантазія» (1908), «Ле-

онардо да Вінчі, етюд із психосексуальності» (1910), а також «Достоєвський і батьковбивство», «Тема трьох скриньок» тощо, обираючи за об'єкт свого дослідження постаті В Шекспіра, Й -В Гете, Е -Т -А Гофмана та ін Використовуючи методологічні принципи П , він тлумачив походження культури, етики, релігії («Тотем і табу», 1913), розкривав закодований у міфах мотив «первісного батьковбивства», що відтворюється у багатьох символах, ритуалах, моральних заборонах, спричинених почуттям провини При цьому проблема онтології поступалася перед потребою з'ясувати внутрішні структури творчого процесу як специфічної форми реальності Новаторські засади теорії П нівелювалися стандартизацією життя, панівні положення перетворювалися на методи пошуку контрольованого пояснення та корелятивного формування стабільних, соціально пристосованих індивідів на зразок «сильної особистості» Критично була сприйнята і пансексуальність цієї теорії Послідовниками концепції П , названої фройдизмом, були Ф Прескот, А Трідон, К Ейкен, Г Рід, І Єрмаков, О Шмідт, А Лурія, М Осипов, А Бем та ін , під її впливом творили Т Манн, Ф Кафка, Дж Джойс, С Цвейг, А Бретон, Д Лоуренс, М Фріш, Т Вільямс, М Кундера, Ф Фелліні, П Пазоліні, П Пікассо, С Далі та ін , були сформовані напрями літературознавчих та мистецтвознавчих досліджень П стимулював розвиток психоаналітичної критики та культурології, був поглиблений у дослідженнях Л Тріллінга («Фройд і криза нашої культури», 1955), Л Фідлера («Любов і смерть в американському романі», 1960), В Лайблі («Дослідження казок та глибинна психологія», 1969), П Детмерінга (двотомна «Поезія та психоаналіз», 1969, «Література-Психоаналіз-Кіно», 1984, «Генріх фон Кляйст До питання про психодинаміку в його поезії», 1986), А Мічерліха («Психопатографії», 1972), Й Шпігеля («Психоаналітичне тлумачення біблійних текстів», 1972), Ж Старобінські («Психоаналіз і література», 1973), Г Броха («Смерть Вергілія», 1974), Ж Лапланша («Гельдерлін та пошуки батька», 1975) та ін З П , заперечуючи фройдистський пансексуалізм, виокремились аналітична психологія К -Г Юнга, індивідуальна психологія А Адлера, О Ранка, який обстоював ідею травми народження Е Берн розглядав людину як енергетичну систему, що постійно прагне набути спокою, якого може досягти після задоволення своїх бажань тут-і-зараз, активних та пасивних потягів творення (лібідо) і руйнування (мортідо) Він виявив неповноту тріади «Надсвідоме-Свідоме-Несвідоме», вказував на іншу силу, що спонукає індивіда «рости над собою, розвиватися і ставати кращими» Деякі ознаки П помітні у тенденціях екзистенціалізму (Ж П Сартр, А Мальро, С Дубровський), структуралізму (Ж Лакан, Р Барт), в американському соціологізованому неофройдизмі (Е Фромм, К Хорні, А Кардінер), археологічно зорієнтованій «викривальній герменевтиці» П Рікера, за якої індивід мусить шукати порятунку в ілюзорному світі одухотвореності, декодуючи несвідоме та потаємне, винесене на загальний перегляд Постмодерністське трактування П постало завдяки дослідженням Ж Лакана, у яких він, використавши положення структуралістської лінгвістики, гегелівської діалектики в інтерпретації А Кожева, гайдеггерівського екзистенціалізму, здійснив повторне прочитання праць З Фройда, надав першорядного значення децентруванню та процесу плюралізації, усунув тенденції контролю, замінивши їх «маскою смерті», тобто нейтральним полем проекції неусвідомленого дискурсу суб'єкта На думку Ж Лакана, свідоме не може перебувати у центрі психіки, постійно зміщується, унеможливлюючи нарцисизм, спротив чи концептуальне завершення, постійно спрямовується до іншого і усуває конфліктне напруження Часто Ж Лакан вдається до каламбурів, до подвійного розуміння, особливо стосовно стилістичних засобів, які не можуть прочитуватися буквально Йдеться передусім про метафору та метонімію як полісемантичні утворення, співвідносні з явищами несвідомого (конденсація, переміщення), що сприяють усуненню конфлікту Проблема фалоцентризму, пов'язана із фройдівською пансексуальністю та європейським патріархальним логоцентризмом, набула актуальності у феміністичній критиці Тенденція П помітна була і в працях українських дослідників проблеми художньої дійсності «Із секретів поетичної творчості» І Франка, «Шевченко у світлі фрейдизму» (1916), «Психологія замислу поеми Словацького "В Швейцарії"» та «Творча особистість Жеромського» (1936) С Балея, «Психоаналіз і художня творчість Критичний аналіз» (1980), «Психоаналіз від несвідомого до "втоми від свідомості"» (1986) Л Левчук, «5 етюдів Підсвідомість і мистецтво» (1990) А Макарова та ін Зокрема, С Балей засумнівався у доцільності Едипового комплексу, на противагу йому обґрунтував Ендимонівський комплекс, притаманний митцям (чоловікам) з інфантильною вдачею, із залежністю від жінок Свою концепцію він верифікував прикладами з творчості Т Шевченка Особливо вплинув П на модернізм Вчення З Фройда опосередковано наявне в експериментальній прозі В Винниченка чи В Домонтовича, особливо в оповіданнях і романістиці В Підмогильного, який цікавився фройдизмом П позначився на його оповіданнях та романах, спонукав до використання психоаналітичної методології під час дослідження прози І Нечуя-Левицького Концепція П сприяє наближенню до адекватного сприйняття лірики Б -І Антонича, в основу якої покладені сновидіння, а також І Калинця, С Вишенського, В Рубана, поетичного доробку Нью-Йоркської групи, Київської школи та ін Авангардисти (дадаїсти, французькі сюрреалісти та ін) використовували принципи П у деструктивних, епатаційних формах самоствердження П не втрачає своєї актуальності і в постсучасній літературі Так, у прозових творах Оксани Забужко він виконує терапевтичну функцію при висвітленні драматичних стосунків між чоловіком і жінкою за умов фізичної і душевної травми, підкорення, насильства, помсти тощо, неврозу, аутизму, шизофренії, інфантильності, в утвердженні жіночого голосу, не почутого в патріархальному суспільстві Проблему П в сучасному письменстві і теорії літератури порушила Ніла Зборовська («Психоаналіз і літературознавство», 2003)

Психоаналіти́чна кри́тика *(грец psychē· душа, analysis розкладання, kritikē здатність розрізняти)* — див **Психоана́ліз.**

Психобіогра́фія *(грец psychē душа, bios: життя, graphō пишу)* — метод літературознавчого аналізу життя письменника, літературознавця та ін , в якому використовують досвід психології

Психогенéтика *(грец psycheē душа і genētikos той, що народжує, плодючий)* — наукова дисципліна на межі психології та генетики, предметом вивчення якої є походження індивідуальних психологічних особливостей індивіда, висвітлення ролі генотипу та оточення в їх формуванні Найінформативнішим вважається метод близнят, використовуваний в останній чверті XIX ст Ф Гальтоном П досліджує також співвідношення між ступенем кровної спорідненості й показниками психічної діяльності людей

Психогрáфія *(грец psychē душа і graphō пишу)* — висвітлення внутрішнього світу письменника на підставі аналізу листів, щоденників, свідчень сучасників тощо Термін англійського літературознавця Дж Сентсбері (1845—1933), застосовуваний до методології засновника біографічного методу Ш О Сент-Бева Принципи П поділяли письменник Г Бредфорд, літературознавець Е -Ч Вагенкнехт, який розглядав творчість Дж Чосера, В Шекспіра, Дж Мільтона, Ч Діккенса, Марка Твена, Г Джеймса та ін з позиції їх внутрішніх інтересів та схильностей У П вагомими вважають документально-мемуарну спадщину, побутові деталі тощо

Психодрáма *(грец psychē душа і drāma дія)* — метод психологічного й аналітичного дослідження, на підставі якого внутрішні конфлікти літературних героїв висвітлюють з урахуванням їхньої ситуативної поведінки

Психоідеолóгія *(грец psychē душа, idea вигляд, лат logos слово, вчення)* — вплив певної соціальної групи, до якої входив письменник, на своєрідність його творчої манери, термін вульгарно-соціологічної критики 10-х — початку 30-х XX ст , обстоюваний В Переверзєвим

Психокрúтика *(грец psychē душа і kritikē здатність розрізняти)* — тенденція у французькій критиці, яка вивчає сукупність асоціацій і образів у творчості письменника, близька до психоаналізу і тематичної критики Творча особистість у П тлумачиться не як невід'ємна риса людини, а як ознака зображення

Психолінгвíстика *(грец psychē душа і франц linguistique, від лат lingua мова)* — розділ мовознавства на межі лінгвістики та психології, що вивчає психологічні процеси творення мови, формування, сприйняття мовлення, співвіднесення цих тенденцій із літературною мовою у процесі комунікативного акту Сформований у 50-ті XX ст Термін «П » запровадили американські вчені Ч Осгуд і Т Себеок, використавши досвід необіхевіоризму та дескриптивної лінгвістики, а також праці В Гумбольдта, Г Штайнталя, І Бодуена де Куртене, спостереження О Потебні, Л Щерби, дані психологічної концепції Л Виготського, генеративної граматики Н Хомського Предметом аналізу П є процес мовного впливу на свідомість спільноти через засоби масової інформації, пропаганди тощо, а також через художню літературу Представники П висвітлюють зв'язки між змістовою наповненістю мови та її реалізацією у конкретному просторі мовлення і суспільної свідомості, складають словники асоціативної сполучуваності на підставі досліджень асоціативного мислення мовців, визначають матеріал, що є базовим для вивчення рідної чи іноземної мови

Психологíзм *(грец psychē душа і лат logos слово, вчення)* — передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками П закорінений у фольклорі, хоч у давніх жанрах усної творчості виявлений мало Так, в обрядових піснях людина постає ідеалізованою, деперсоналізованою Вже у чарівних казках узагальнено відтворюється емоційно-психологічна реакція персонажа, гіперболізації його почуттів досягають шляхом дворазового, триразового чи кількаразового повторення його станів, у думах та історичних піснях зовнішня поведінка героїв супроводжується описом їхніх емоцій Драматичність балад актуалізує тісний взаємозв'язок сердечних переживань та мотивованої ними поведінки персонажів Кардіоцентричними видаються ліричні позаобрядові та обрядові пісні, визначальними в яких є символіка, метафора, емоційна виразність, досягнута завдяки використанню монологів, паралелізмів, повторів, градацій тощо У літературних творах П орієнтує увагу письменника (читача) на внутрішній світ людини з найтоншими душевними порухами, пов'язаний з лірикою, надає їй експресивного характеру, інтровертивності Водночас П передбачає й особливості відтворення портрета персонажа (погляд, посмішка), жесту, міміки, характерів, стосунків, сюжетних колізій тощо Лірична тональність, що з'являється у прозі і драматургії, засвідчує посилення психологічної насиченості артистичного мовлення, позначається на жанрах і стилях, що характерне, зокрема, для раннього та пізнього етапів модернізму (Дж Джойс, Ф Кафка, В Підмогильний, М Пруст, Я Івашкевич та ін), на противагу класичному реалізму з соціологічним аналізом дійсності Елементи П притаманні міфам («Про того, хто бачив усе », тобто про Гільгамеша), «мініатюрно-психологічному ліризму» давньокитайської поезії (Г Гачев), фрагментам античного епосу (плач Андромахи над тілом убитого Гектора в «Іліаді» Гомера), еллiністичним романам «Ефіопіки» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга, Псалтиря та «Пісні над піснями», «Сповіді» Августина Блаженного, «Сповіді» П Абеляра, медитаціям «Прологу», ліриці трубадурів і мейстерзингерів, практиці суфізму, середньовічному роману про Трістана й Ізольду, «Вавилонським повістям» візантійця Ямвліха, поемі «Лейла і Меджнун» Нізамі Гянджеві, «Новому життю» Данте Аліг'єрі тощо П характерний для творів раннього етапу Відродження, зокрема в поезії Ф Петрарки, що зумовило розвиток стильового струменя петраркізму, у пізньому Ренесансі посилюється тенденція до об'єктивованого зображення людської душі Проте вона зазнала перегляду у драматургії К Марло, особливо В Шекспіра, титанічні персонажі яких гостро переживають недосконалість світу, зосереджені на внутрішніх відчуттях Трагічне усвідомлення взаємозв'язку протилежностей було властиве мистецтву доби бароко Прециозна література надавала можливість для авторських рефлексій Натомість класицизм, спираючись на принципи логоцентричного картезіанства, намагався підпорядкувати обов'язку особисті емоції, залишав їх ліриці Однак всупереч класичним нормативам, а також педагогічним настановам просвітників у цей час з'явилися перші психологічні романи «Принцеса Клевська» (1678) графині Марі де Лафайєт, «Манон Леско» (1731) абата А Ф Прево, «Черниця» (1760) Д Дідро, «Юлія, або Нова Елоїза» (1760) Ж Ж Руссо тощо Посилення тенденцій кардіоцен-

тризму, започатковане руссоїзмом, реалізувалось у річищі сентименталізму, преромантизму, згодом романтизму Навіть реалісти не дотримувалися послідовно соціологічних схем та раціоцентричних вимог Так, у пізніх творах Л Толстого, І Тургенєва, Г де Мопассана, Ф Достоєвського, Панаса Мирного, А Чехова, М Коцюбинського, Ольги Кобилянської, В Винниченка, М Хвильового та ін спостерігався «чистий психологізм», зображення душі людини у кризовій ситуації Особливо вплинув П на лірику «проклятих поетів» — П Верлена, А Рембо та ін, на доробок декадентів, представників психологічно-імпресіоністичної Віденської школи (Г Бар, А Шніцлер) Спроби заглибитися у художню свідомість митця наявні у представників психологічної школи, психоаналізу, аналітичної психології Водночас виразнішими стають тенденції антипсихологізму, засвідчені настановами та практикою авангардистів, тотально поширені в літературі постмодернізму «Перверзії» Ю Андруховича, «Воццек» Ю Іздрика, «Рівне/Ровно» О Ірванця Кожен рід літератури використовує різні можливості висвітлення внутрішнього світу людини Лірика, зосереджуючись на інтровертивності, кардіоцентризмі, використовує експресивні засоби для розкриття почуттів, емоцій Інтимна суб'єктивність відображає глибину людської душі, однак має і свої обмеження У драматургії П виражений за допомогою монологів, аналогічних ліричним висловленням, у сценічному мистецтві XX ст більше значення має жестово-мімічна, пластична гра актора, психологічний клімат відтворюється декораціями, звуковим оформленням У прозових творах психіку людини осмислюють і зсередини, і ззовні, часто використовують внутрішній монолог, здійснюють психологічний аналіз при нарації від третьої особи, самоаналіз при оповіді від першої особи, застосовують невласне пряму внутрішню мову Часто П переданий через потік свідомості, в якому фіксуються моменти душевного переживання, переважання емоцій Наприклад, в оповіданні «Друкарка» Марії Галич героїня не лише аналізувала думки та вчинки, а й дослухалася до рефлексій свого тіла

Розповідаючи ж, захопилася, і дивною стала їй в очах та гулянка з найменшими деталями Кожну хвилину відчувала з неї й кожна хвилина ховала в собі незвичайну красу

Далі виник жаль На зачота тобі ніби, що його взавтра мала скласти на зачота, на кімнату, на все, що кругом

Вона вмить відчула себе у високих, глухих мурах Себе і всіх інших у всіх закутках дому Здавалось — коли б на хвилину спинила увагу, могла б вгадати навіть, хто де як ступить, що скаже

Було неприємно з того І смішно самій уже [ ]

Психологічна дистáнція *(грец psychē душа, logos слово, вчення, лат distantia відстань)* — відстань, емоційний дискомфорт, який виникає між автором (наратором) і реципієнтом (нарататором), характерний для творів темного стилю, відчутний за епатаційності митця

Психологічна пáуза *(грец psychē душа, logos слово, вчення, pausis припинення)* — перерва у мовленні, якою мовець наголошує на семантично поглибленому змісті

Психологічна сумісність *(грец psychē душа і logos слово, вчення)* — максимальне співвіднесення психічних параметрів двох чи кількох індивідів, яке є запорукою ефективності спільної їх життєдіяльності П с, окрім спільних естетичних смаків та стильових уподобань, є основою літературних груп, шкіл, угруповань

Психологічна шкóла *(грец psychē душа, logos. слово, вчення, scholē дозвілля, учена бесіда)* — наукова тенденція у мовознавстві та літературознавстві, об'єктом дослідження якої є різні рівні свідомості, психологія творчості та особистість письменника, поглиблений аналіз характерів літературних героїв П ш заснована у 80—90-ті XX ст, вважалася другим етапом позитивізму Об'єктивний характер художньої ідеї її представники вважали другорядним, вона існувала лише у фантазії митця чи реципієнта, що вкладали у неї власне світосприйняття Як зазначав її прихильник Р Мюллер-Фрайєнфельс, «поетичний твір виражає внутрішнє життя людини», залежить не лише від психіки митця, а й від культури П ш розвивала ідеї культурно-історичної школи, принципи біографічного методу Ш О Сент-Бева Її засновником є німецький філософ, психолог, фольклорист, представник етнографічної психології В Вундт (1832—1920), який започаткував вивчення сутності міфу та формування художнього образу, тлумачив уявлення про дух, душу, нижчу міфологію з погляду первісної людини («Міф і релігія») Не вважаючи психологічні студії універсальним методом аналізу мистецтва, він обґрунтовував учення про творчий процес, в якому головним був психічний стан митця, адже «мистецтво виражає все те, що людина носить у собі як враження довколишнього світу і як свої власні душевні порухи» («Основи мистецтва», 1910) На переконання В Вундта, мова та поезія є наслідками розвитку природних виражальних рухів, колективне начало притлумлює індивідуальні інтенції, тому міфи, мова, поезія виявляють передусім присутність народного духу Особливе значення він надавав сновидінням та галюцинаціям Вивчаючи ранні стадії розвитку малярства, В Вундт виокремив такі етапи, як мистецтво моменту з функцією умовних знаків, мистецтво для пам'яті з проекцією у майбутнє, прикрашальне мистецтво Визначальним чинником він вважав первісне вольове начало, а прикметним виявом малярства — аперцепцію (зумовленість сприйняття попереднім досвідом) Погляди В Вундта позначилися на аналітичній свідомості С Жирардена («Про драматичну літературу», 1873), П Аландського («Поезія як предмет науки», 1875), Е Еннекена («Наукова критика», 1888), В Веца («Шекспір з погляду порівняльної історії письменств», 1890, Т 1), працях Е Ельстера, Г Зібека, Й Фолькельта, Е Бертрама, Е Гроссе та ін, на французькій естопсихологічній школі, на фройдизмі Незалежно від цих досліджень О Потебня, автор низки концептуальних праць «Мова і мислення» (1862), «Із лекцій з теорії словесності» (1894), «Із нотаток з теорії словесності» (1905), спираючись на теорію В Гумбольдта про єдність мови та мислення, доводив, що лад у довкіллі зумовлений думкою людини, художня творчість засвідчує відображення внутрішнього світу митця, вдосконалює його духовне життя Таємниці мистецтва він вбачав в особливостях душі письменника, який творить передусім для себе, тому

художній твір видається моделлю його внутрішнього світу Погляди О Потебні збігалися з поглядами В Вундта у трактуванні апперцепції і образу-символу в мові та поезії О Потебня проводив аналогії між словом, образом та літературним твором, на підставі чого створив концептуальну модель внутрішньої форми, обґрунтував уявлення про єдність форми, образу та його значення, розробляв теорію послідовного розвитку «слово — міф — поетичний образ» Він вважав, що у міфі пізнаване та раніше пізнане уподібнені, а в поезії вони розмежовані, формуючи метафору Визначальна роль у постанні міфу та образу належить індивідуальному слову, на основі якого твориться невичерпність будь-якого художнього тексту Вона зумовлена тим змістом, який вкладає у певний твір читач, визначається його досвідом, віком, фахом тощо О Потебня наголошував, що «Сутність, сила [ ] твору не в тому, що мав на думці автор, а в тому, як цей твір діє на читача або глядача, отже, у невичерпно можливому його змісті Заслуга митця не в тому minimum змісту, закладеному у нього при творенні, а у відомій гнучкості образу, у здатності внутрішньої форми збуджувати найрозмаїтіші змісти» При цьому зберігається відносна непорушність образу при ненастанній мінливості його значення Особливого значення О Потебня надавав проблемам фольклору, пропонуючи оригінальні версії виникнення найпростіших жанрів (прислів'я, притча, казка) та символічних образів Метою П ш було висвітлити психологічні мотиви, які зумовили появу художнього твору, розкрити «застосування» художнього явища безмежною кількістю його реципієнтів, віднайти психологічне обґрунтування різних способів його впливу Міркування О Потебні підтримували та розвивали Д Овсянико-Куликовський, А Горнфельд, В Харцієв, Т Райнов, О Білецький та ін Так, Д Овсянико-Куликовський («Історія російської інтелігенції», 1906—07), поєднуючи психологічний метод із соціологічним, розмежовував письменників на спостерігачів (І Тургенєв) та експериментаторів (М Гоголь, А Чехов) А Горнфельд синтезував настанови аналізу психології творчості з елементами формально-естетичного дослідження Тоді ж виходили збірники «Питання теорії та психології творчості» (Харків, 1907—23, з'явилося вісім томів) за редакцією Б Лезіна Ідеї П ш позначилися на символізмі, були виокремлені як метод, розгорнулися в напрям, у межах якого працювали також відомі філософи А Бергсон, Б Кроче, М Гершензон та ін, що надали йому ознак інтуїтивізму Набутки цієї школи використовувало й порівняльно-історичне літературознавство Зокрема, у монографії «В А Жуковський Поезія почуття і "сердечної уяви"» (1904) О Веселовського йдеться про психологічно зумовлені аналогії певних явищ письменства з погляду самозародження та міграції сюжетів Французькі компаративісти Б Бальдансперже, П Азар, румунський дослідник О Діма («Принципи порівняльного літературознавства», 1972), словацький літературознавець Д Дюрішин («Теорія літературної компаративістики», 1973) також використовували методологічні принципи психологічного аналізу Досвід П ш значно поглибив Л Виготський, схильний розглядати художні феномени як «сукупність естетичних знаків, спрямованих на викликання емоцій у людей», вважав, що лише на підставі байок І Крилова неможливо відтворити психологію автора та його сучасників, проте в основу цих творів покладено певний психологічний закон, який потребує розкриття, висвітлення невідповідності між матеріалом і формою, аналогічної одивненню В Шкловського Представником цієї школи був також М Арнаудов — автор фундаментальної монографії «Психологія літературної творчості» (1931)

Психологі́чний ві́дступ *(грец psychē душа і logos слово, вчення)* — прийом уведення у текст письменником (наратором) невимушеного жарту, анекдоту, бувальщини, легенди з метою відвернути увагу реципієнта (нарататора) від перебігу сюжетних ліній та конфліктних ситуацій Такий прийом використовували в інтермедіях під час антракту у трагедії.

Психологі́чний клі́мат *(грец psychē душа, logos слово, вчення, klima, klimatos нахил)* — спільна для автора (наратора) та реципієнта (нарататора) психологічна налаштованість, яка може викликати стан емоційного піднесення, ейфорії

Психоло́гія *(грец psychē душа і logos слово, вчення)* — наука про закономірності виникнення, розвитку, функціонування психіки живих істот Дані П щодо особливостей психічної діяльності людини, стосунків індивіда і спільноти використовують літературна критика та літературознавство Особливого значення у літературних творах набувають внутрішній світ автора, персонажів, реципієнтів, специфіка естетичного оцінювання художньої дійсності Перші відомості про П зафіксовані у Давньому Єгипті, Шумері, Вавилоні, Індії, Китаї, Греції, Римі Античні лікарі Гіппократ, Ерасістрат вважали осередком психіки мозок, Демокріт тлумачив душу як частину космосу, Платон вбачав у ній ознаки безсмертя, піфагорійці використовували прийоми психотерапії, Арістотель розробив систему психологічних понять («Про душу») Становленню П сприяли праці Авіценни, студії Леонардо да Вінчі, Х Віveса, Р Декарта, Т Гоббса, Б Спінози, Г Лейбніца, Дж Локка, Д Дідро та ін Виокремлення П як науки здійснив В Вундт (1879), створивши першу експериментальну лабораторію в Лейпцигу Перші знання про людську душу наявні у багатьох пам'ятках писемності, зокрема в києворуських (Повість минулих літ, «Повчання» Володимира Мономаха, «Моління Данила Заточеника» тощо), їх розвивали Інокентій Гізель, Йосип Кононович-Горбацький, Феофан Прокопович, Григорій Сковорода та ін На тому, що П важлива для письменства, наголошував І Франко («Із секретів поетичної творчості»), вважаючи, що література, особливо літературна критика, «входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового аналізу, якими послуговується сучасна психологія» Використовуючи сформульовані Г Штайнталем закони психологічного асоціювання ідей, він аналізував поезії «Заповіт», «Хустина» Т Шевченка Модерністи, особливо авангардисти, обстоювали настанови антипсихологізму (театр Б Брехта, драма абсурду) У постмодернізмі увага до П посилилася наприкінці 80-х XX ст передусім серед представників другої хвилі цього напряму, зокрема серед англійських молодих дослідників Так, Є Паркер («Криза в сучасній психології — і як покінчити з нею», 1989) розглядав постмодерність як суттєве культурно-історичне зміщення, від якого не може відмежовуватися соціальна П Ці та аналогічні

проблеми обговорювалися на конференції в данському місті Аарусі (1989), були висвітлені у виданні «Гуманістичний психолог», де з'явилися ґрунтовні праці С Квале, К Джерджена, Мері Джерджен, Л Ловлі Згодом з'явилися дослідження інших пост-модерністів (П Лейтера, В С Роджерса, Н Янга, Еріки Бермен, Валерії Волкердайн, Ф Ньюмена, Л. Гольцмана та ін), які не лише розробляли фрагментаризовані постмодерністські П , а й звернулися до практики соціоконструктивізму та психотерапії

Психоло́гія мисте́цтва (*грец. psychē душа і logos слово, вчення*) — розділ психології, що вивчає психологічні аспекти, закономірності функціонування мистецтва, артистичної діяльності, специфіку творчої лабораторії певного автора У П м досліджують процеси виникнення художнього образу, трансформацію вражень, творче уявлення та мислення, психічні стани, порушують проблему активності митця, його обдарованості, таланту, генія Значне місце посідають висвітлення переживань, емоційної сфери літературних персонажів, сприйняття реципієнтом художнього твору, естетичні аспекти творчого процесу Розуміння художнього сприйняття як співтворчості автора й реципієнта осмислювали представники Харківської психологічної школи Така рецепція залежить від соціокультурних, національних традицій, вікових, гендерних і станових особливостей, естетичного смаку, симпатій чи антипатій читача, глядача, слухача, письменника, який оцінює твори інших авторів

Психоло́гія пропага́нди (*грец psychē душа і logos· слово, вчення, лат propaganda те, що підлягає розповсюдженню*) — розділ психології, який досліджує психологічні механізми політичного, економічного, наукового, релігійного, літературно-мистецького впливу на аудиторію, використовується передусім в ораторському мистецтві, засобах масової інформації За П п , очікуваного ефекту можна досягти за спільної діяльності комунікатора та реципієнта, який не лише засвоює інформацію, а й постійно потребує нових її порцій Авторитарні, тоталітарні режими, реклама використовують П п для маніпуляції свідомістю людини Аналогічну функцію вона виконує в мистецтві, коли нав'язується певний канон, відхід від якого вважається неприпустимим Найоптимальніше застосування П п можливе за умови спільної, двосторонньої комунікації між адресантом і адресатом

Психоло́гія тво́рчості (*грец psychē душа і logos· слово, вчення*) — галузь наукових досліджень, предметом якої є процес виникнення оригінальних художніх явищ та їх естетичне сприймання, зумовлені індивідуальними особливостями автора та реципієнта, натхнення, фантазія, осяяння, обдарування, талант, геній, різні типи художньої творчості тощо Як міждисциплінарна наука на перетині психології, мистецтвознавства та соціології П т сформувалася на межі XIX—XX ст , увібравши досвід художньої культури За доби античності до проблеми П т окреслився подвійний підхід Для Платона творчість видавалася священним натхненням, іскрою Божою, що не залежала від майстерності автора, Арістотель акцентував на практичній діяльності митця, зумовленій часом та обставинами Ці тенденції виявилися визначальними для європейської аналітичної свідомості Якщо Д Дідро чи Г -Е Лессінг обстоювали детерміністські засади творчого процесу, то В -Г Вакенродер, Новаліс звертали увагу на містичне осяяння, еманацію божества, інтуїцію Сутність мистецтва, за Г -В -Ф Гегелем, полягала в саморозвитку абсолютного духу, хоч філософ визнавав, що творчий процес, зумовлений часом, не сприймав несвідомих настанов художньої життєдіяльності Становленню П т сприяли набутки загальної психології, досвід експериментальної психології, концепції Ч Ломброзо, М Нордау, психоаналізу, аналітичної психології, інтуїтивізму, а також діяльність психологічної школи у літературознавстві й фольклористиці П т застосовує методи спостереження, інтроспекції митців, аналізу їхньої творчої лабораторії, художнього мислення та його типів, даних текстології, анкетування, експерименту із застосуванням спеціальних технологій, спостереження за творчим процесом та рецепцією художніх творів, діагностування нахилів, здібностей, таланту, генія, специфіки осяяння, інтуїції, уяви, ролі свідомого і несвідомого, своєрідності ідіостилю У багатьох дослідженнях простежено виникнення задуму, етапи творчості, оброблення перших варіантів твору, сприйняття його завершеного вигляду автором та читачами тощо Йдеться не про творчу історію, зорієнтовану на історико-літературне дослідження еволюції твору за рукописами, а про розуміння закономірності художнього мислення письменника Такий кут зору зумовив появу наукових праць різного спрямування, в яких творчість пояснювали фізіологічним станом організму автора («Фізіологія письменників та артистів» Е Дешанеля, 1864) Її особливості проаналізовані у студіях О Потебні, Д Овсянико-Куликовського, А Горнфельда та ін До цієї проблеми зверталися І Франко, М Рубакін, О Цейтлін, П Медведєв, А Ковальов, М Теплов, О Костюк, Г В'язовський та ін Б -І Антонич вважав, що творчість формується «[ ] від спонуки до враження, від враження до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова і в кінці — матеріалізації цих засобів» У творчій практиці не завжди дотримуються такої послідовності художніх операцій, інколи вони можуть відбутися миттєво, як спалах, що притаманне геніям Так, Леся Українка, В Стефаник визнавали, що деякі їхні твори з'являлися у хвилини винятковою креативного напруження, інсайту Особливої уваги цій проблемі надавав М Драй-Хмара, який, досліджуючи літературну спадщину Лесі Українки, зазначав, що «одно із головних завдань, що поставила перед собою письменниця», була «аналіза людської психіки» Систематизацію свідчень письменників про творчий процес, спробу цілісного концептуального дослідження закономірностей художньої діяльності відображено у фундаментальній монографії «Психологія літературної творчості» (1931) болгарського вченого М Арнаудова, метод аналізу структури викінченого твору був запропонований Л Виготським у «Психології мистецтва» (1925), таємниці художніх пошуків розкриті В Роменцем у «Психології творчості» (2001) Нині їхню традицію продовжує Р Піхманець Позитивістські тенденції осмислення П т притаманні дослідженням у річищі психоаналізу, зокрема репрезентовані нью-йоркською антологією «Психоаналіз та література» (1964) Деякі дослідники, як-от В Кайзер, вважають сумнівною доцільність вивчення творчого процесу Виходи-

ли російськомовні збірники письменників про власну творчість «Про письменницьку працю» (1955), «Про працю драматурга» (1957), трисерійне нью-йоркське видання «Письменники за роботою» (1963—67) На межі 60—70-х XX ст виникла потреба надання П т вигляду синтетичної теорії як творчості, так і сприймання П т також вивчає специфічні процеси наукової діяльності, що реалізуються у винаходах, відкриттях тощо

Психосема́нтика *(грец psychē душа і semantikos означальний)* — галузь психології, яка вивчає походження, будову та функції системи значень, притаманної ідіолекту конкретного письменника Дослідники П висвітлюють різні форми існування ідіографічних значень (образи, символи, вербальні знаки тощо), аналізують мотиваційні чинники, емоційні стани письменника, їх зв'язок із характерною для нього творчою діяльністю Визначальним у П вважається метод побудови суб'єктивних семантичних структур індивідуальної художньої свідомості Розмежовують загальнопсихологічні та диференційно-психологічні аспекти категоризації У другому випадку йдеться про реконструкцію світосприйняття певного автора шляхом виявлення специфіки його індивідуальних значень та особистісних смислів

Психосома́тика *(грец psychē душа і sōma тіло)* — дисципліна, що досліджує психогенну природу фізіологічних розладів Термін у 30-ті XX ст запровадив Ф Александер У ширшому значенні поняття вживається на позначення відображення форм психічної діяльності (процесів, станів, емоцій, переживань, почуттів, волі) у координації рухів тіла, міміці людини Характерними ознаками П вважаються швидкість, точність, варіативність, пластичність Розрізняють такі її різновиди сенсомоторика, що виявляється реакцією на зорові, слухові, тактильні стимули довкілля, та ідеомоторика, фіксована у рухах-відповідях на думки, ідеї, мрії Найпевніше П виявляється у сценічному мистецтві, менш виразна у літературі (наприклад, при зображенні внутрішніх переживань та поведінки персонажа), хоч може бути яскраво представлена у поезії, її темпоритмах, тропіці, синестезії При цьому беруться до уваги дані психології, яка вивчає вплив психіки на перебіг вегетативних, трофічних процесів у організмі людини, а також їх вплив на душевний стан особистості Сильні, несподівані переживання (страх, горе) можуть викликати стрес або фрустрацію, невроз, але при перегляді трагедії компенсуються катарсисом А позитивні емоції, закладені у жартах, анекдотах, комедії, інтермедії, вертепі і т д, сприяють зміцненню здоров'я Стенічні тенденції найбільш властиві Ренесансу, а негативні, астенічні — декадансу На основі даних про П сформувалися засади психотерапії, вперше застосованої піфагорійцями

Психотерапі́я *(грец psychē душа і therapeia лікування)* — клінічне й особистісно орієнтоване лікування психічних, психосоматичних розладів за допомогою словесного та несловесного впливу на хворого, що полягає у створенні сприятливих для нього умов, запобіганні чинникам, що травмують У П застосовують методи навіювання, гіпнозу, автогенного тренування, а також меліотерапії (лікування музикою), імаготерапії (відтворення образу), бібліотерапії (читання спеціально дібраної літератури) тощо Такі прийоми починали розробляти піфагорійці (меліотерапія), обстоював Арістотель, аргументуючи корисність катарсису («Поетика») Психологи, мистецтвознавці, літературознавці, письменники помітили, що художні твори сприяють П, якщо сформовані внаслідок творчого осяяння К-Г Юнг твердив, що П має сприяти передусім індивідуальному розвитку, становленню особистості «такою, якою вона була завжди»

Пуа́нт *(франц pointe вістря, гострий кінець, лезо)* — гостродраматичне завершення сюжету у прозовому, драматичному чи ліричному творі, найвищий вияв розв'язання конфлікту, семантичної градації

[ ] увігнав
заступ у землю
хотів докопатися
до джерела
а докопався
до крові (А Крат)

П притаманний байкам, притчам, баладам та ін жанрам, що завершуються лаконічним або афористичним висловом, наприклад драматична поема «Оргія» Лесі Українки, в якій Антей, позбавляючи себе життя після вбивства зрадливої дружини Неріси, звертається до своїх учнів Хілона та Федона «*Товариші, даю вам добрий приклад*» Термін «П» вживається у балеті, називає танець на кінчиках пальців ніг, вважається одним з елементів жіночого класичного танцю Назва походить від твердих носків балетного взуття

Пуантилі́зм *(франц pointillisme, від point крапка)* — стильовий різновид імпресіонізму на завершальній стадії його еволюції (межа XIX—XX ст), що походить від манери накладати фарби окремими мазками у вигляді крапок чи невеликих рисок Поняття вживається і в музиці, де вказує на таку техніку виконання, коли кожен звук відокремлений від іншого паузою певної тривалості

Публіка́ція *(лат publicatio)* — вміщення художнього твору, критичної статті, літературознавчої розвідки на сторінках періодичного або неперіодичного видання

Публіци́стика *(нім Publizistik, від лат publicus суспільний)* — різновид літератури на межі з журналістикою, що, оперуючи засобами логічного переконання та емоційного впливу, висвітлює, узагальнює, оцінює актуальні проблеми сучасності у періодиці або в окремих виданнях Термін запроваджений Г Баумгартеном для визначення риторичності у письменстві Зазвичай П властивий злободенний громадсько-політичний зміст, її твори призначені для впливу на широке коло реципієнтів, яких можуть залучати до діалогу про актуальні питання сучасності, спонукають до трансформування отриманих знань у переконання Задля цього факти вводять у потрібний причиново-наслідковий контекст, логіко-раціональним конструкціям надають емоційного забарвлення, застосовують засоби інтонаційно-образної системи Європейська П закорінена в античному красномовстві (промови Лісія, Демосфена, Сократа, Цицерона), у Меніпповій сатирі, у біблійних проповідях, в ораторсько-повчальній прозі, у притчах, в агіографії, у наративах представників Відродження, у дидактичних творах просвітників, у практиці революціонерів, маніфестах різних літературних шкіл та

стильових тенденцій. П. адаптує для своїх потреб художні тропи, стилістичні фігури, аналогії, гіпотези, прогнози і т. п., а також, за потреби, науковий термінологічний апарат. У П. розмежовують соціальний, політико-ідеологічний, філософський, морально-етичний, релігійний, літературно-критичний різновиди. До її жанрів належать стаття, фейлетон, нарис, огляд, рецензія, памфлет тощо. Першорядної уваги у них надано загальному, а не індивідуальному, характерними є редукція психологізму і деталізації, відсутність художнього вимислу, притаманного письменству. Ефективність впливу на свідомість слухачів досягається за допомогою традиційних риторичних прийомів, коли монолог оратора переходить у діалог з аудиторією, залучуваною до обговорення питання. Тому П. відмінна від суто інформаційних жанрів, хоч застосовує спільні з ними елементи (факт, проблема, аргумент, концепція, висновок). Головна її мета полягає у формуванні громадської думки, часто з використанням психології пропаганди, прийомів полеміки. Зловживання П. призводить до маніпулювання свідомістю задля досягнення корпоративних, партійних тощо інтересів. При цьому порушуються принципи еристики, використовуються прийоми інтриги, фігури умовчування, еліпси, за допомогою яких приховується частина інформації, дійсність постає усіченою, поляризованою. П. як складник художнього твору притаманна романам «День отця Сойки» С. Тудора, «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Ost» У. Самчука тощо. У журналістиці в П. виокремлюють інформацію та аналітичні жанри.

Публіцисти́чна лірика *(нім. Publizistik, від лат. publicus: суспільний і грец. lyrikos: ліричний)* — тенденційні віршові твори, що відображають актуальні ідеологічні, світоглядні, політичні позалітературні інтереси. Їм притаманний конкретний часопростір, полемічний розвиток ліричного сюжету, художня декларація як засіб поетичного вираження, іноді — порушення принципів еристики. П. л. спирається передусім на ідею, на персоніфіковані поняття, адаптуючи для емоційно оформленого висловлення різні тропи та стилістичні фігури, вкладаючи образ у відповідну тезу, деталь, символ, алегорію. Поширене уявлення, ніби П. л. призначена лише для прямолінійного формулювання політичних, суспільно значущих думок та ідей, тому виконує утилітарну функцію, несумісну з вимогами художності, спростовує О. Шарварок:

...о, чужино, рідніша на-
віть од душеспасіння!

...а ти притулиш до вікна
одутле личико сумління
і щось угледиш через шибу
в патьоках сонця, брижах скла:
черству буханку, свіжу рибу
чи серце, голе догола?..

...чи віддзеркалиться раптово
відбитком долі і доби
німе і шолудиве слово
перед голготою ганьби?..

Публіцисти́чна стаття́ *(нім. Publizistik, від лат. publicus: суспільний)* — стаття, в якій аналізують конкретні події, злободенні питання, аргументовано доводять певні політичні, національні, соціальні, педагогічні тощо положення, переконують читача у правильності авторських суджень, узагальнень та висновків.

Публіцисти́чний на́рис *(нім. Publizistik, від лат. publicus: суспільний)* — різновид нарису з ознаками соціального дослідження, в якому життєві обставини розкриваються через соціальні характеристики персонажів задля висвітлення найтиповіших ознак певної групи чи доби.

Публіцисти́чний рома́н *(нім. Publizistik, від лат. publicus: суспільний і франц. roman: романський)* — прозовий твір на актуальну суспільно-політичну проблематику. У ньому використовуються жанрові, наративно-композиційні елементи роману.

Публіцисти́чний стиль *(нім. Publizistik, від лат. publicus: суспільний, лат. stilus, від грец. stylos: паличка для письма)* — функціональний стиль літературної мови, який використовується у періодичних і неперіодичних виданнях, радіопередачах і на телебаченні, в інших засобах масової інформації з метою викладу даних, впливу на свідомість, формування громадської думки, агітації та пропаганди. П. с. притаманні образність, полемічна гострота, логічна послідовність викладу, використання експресивно забарвленої лексики, як у романі «Вальдшнепи» М. Хвильового. Найчастіше у П. с. використовується монологічна форма усного та писемного мовлення, що відповідає настановам ораторського мистецтва.

Публіцисти́чність *(нім. Publizistik, від лат. publicus: суспільний)* — заангажованість творів суспільними, національними, політичними, ідеологічними проблемами, висвітлення в них актуальної проблематики, використання полемічної тенденційності, емоційного пафосу. Тропи та стилістичні фігури П. застосовує переважно з утилітарною метою. Визначальними для таких творів є апологія фактів, пропагандистська спрямованість. Проте між ними відсутнє чітке розмежування. Використання П. при втраті чуття міри може зашкодити художній якості твору, як у тенденційній поемі «Антін Біда — герой труда» І. Багряного.

Пункт *(лат. punctum: крапка)* — місце зосередження оповіді в художньому творі, розділ або положення у певному тексті. Термін означає також найменшу типометричну одиницю, яка в європейській друкарській системі дорівнює 1/48 частини квадрата, або 0,376 мм.

Пункти́рна ілюстра́ція *(лат. punctum: крапка і illustratio: ілюстрація, зображення)* — зображення, передане пунктирними лініями, утворене крапками або рисками, яке використовується при оформленні періодичних видань та окремих книг, рубрикації тематичних добірок, позначенні заголовків тощо.

Пункти́рний спо́сіб *(лат. punctum: крапка)* — логічний прийом розгортання певної тези на підставі її членування на відносно незалежні рівнозначні сегменти, які знову об'єднуються в тезу. П. с. застосовується для аудиторії з високим фаховим рівнем підготовки, що здатна самостійно поєднати опущені частини висловлення.

Пункти́рний шрифт *(лат. punctum: крапка і нім. Schrift, від schreiben: писати)* — шрифт, утворений крапками або рисками, що використовується в акцидентних роботах переважно як декоративний.

Пунктогра́ма *(лат. punctum: крапка і gramma: риска, літера, написання)* — пунктуаційне

оформлення речення загалом та окремих його частин за допомогою розділових знаків.

Пунктуа́ція *(лат. punctum: крапка)* — розділ мовознавства, який вивчає систему розділових знаків і способи їх уживання; система розділових знаків, призначена для членування мовленнєвого потоку на письмі та фіксування його синтаксичних, смислових або інтонаційних особливостей. Її застосовують відповідно до правил, обов'язкових для всіх. Українська П. керується структурно-семантичним принципом. Однак унормована П. не завжди задовольняє вимоги художнього, передусім поетичного, тексту. Тому письменники часто використовують альтернативні (авторські) розділові знаки, порушують встановлені нормативи для поглиблення семантики, посилення експресивності та інтонаційно-ритмічної організації висловлення. Така художня практика сприяє естетичному увиразненню та глибшому розумінню тексту. Існує два різновиди порушення П.: надмір розділових знаків, як в інтонаційно насичених імпресіоністичних новелах М. Хвильового; обмаль їх, зумовлена відсутністю суворої залежності між інтонацією та смислом. Нормативні й авторські розділові знаки відображають на письмі інтонацію усного мовлення, створюють семантичні паузи: «*А земля — цвіте!*» (Є. Плужник). Інколи поети зовсім не застосовують П. з огляду на потреби особливого поетичного мовлення та поетичного синтаксису, на чому наполягали представники футуризму, дадаїзму, сюрреалізму.

Пура́ни *(санскр. puranam akhyanam: давнє оповідання)* — пам'ятки санскритської писемності, священні тексти індуїзму. Вони згадуються в Атгарваведі, «Махабхараті», «Рамаяні», «Гарівамші», буддійських сутрах. Іноді їх вважають п'ятою ведою, призначеною для всіх прошарків суспільства, яка разом із підручниками закону (дхармашастри) та молитвословами (тантри) регулює релігійне життя донині. Найдавніші твори П. датовані серединою І тис. до н. е. Визначення П. належить давньоіндійському філологу Амаракоші, який виявив п'ять їх частин: оповіді про творення (сарга), новотворення, тобто безперервне народження і нищення (пратісарга), генеалогія родів, богів, духів (вамша), часи Ману, власне великі періоди (манватарані), діяння людських родів та династій (вамшанучаріта). П. розмежовуються на вісімнадцять великих (магапурани) та вісімнадцять малих (упапурани). Серед великих популярними були Маркандея, Ваю, Вішну, Бхагавата, Брагавайварта, Маркандея, Матсія та ін., розглянуті у «Короткому нарисі історії староіндійського (санскритського) письменства» І. Франка. Відповідно до культу того бога, якому кожна з П. присвячена, виокремлюють вішнуїтські, шиваїтські, брахмаїтські, буддійські і джайністські тексти. За змістом і формою П. наближені до давньоіндійського епосу, написані епічними двовіршами (шлоками), позбавлені поетизмів. Так, у найдавнішій «Падма-пурані» налічували 16 000 дистихів. Вони охоплюють велику кількість міфів та легенд, оповідають про вторинні творіння, що постають щоразу після чергового руйнування всесвіту, про зв'язки цього світу з потойбіччям, інколи подають пророцтва. Етичні настанови П. позначилися на творчості Калідаси (поеми «Рахгуванша», «Кумарасамбгава», драми «Шакунтала», «Вікрамурваші»). Відомою є «Бхавата-пурана», що означена пафосом екстатичної любові до богів, передає легенду про Крішну.

Пури́зм *(франц. purisme, від лат. purus: чистий)* — дотримання мовних норм у лінгвістиці; збереження стилістичних канонів, усунення нееталонних елементів, чужомовних слів, неологізмів, варваризмів тощо, зловживання якими негативно позначається на лексиці, словотворенні, синтаксисі національної мови. Перший вияв П. засвідчений аттикізмом, протиставним азіанізму. Часто захист рідної мови від чужорідних впливів зумовлював практику «кованих слів», зокрема у Німеччині (середина XVII ст.), в якій усували галліцизми, тобто французькі слова; така тенденція спостерігалася і в Росії на початку XIX ст., що зафіксовано драмою «Лихо з розуму» О. Грибоєдова. П. видається особливо актуальним після тривалого чужоземного панування, активізується на хвилі національно-визвольного руху, що характеризує Ісландію, яка з 1397 перебувала під данською зверхністю. Чеську мову завдяки діяльності будителів, зокрема Й. Юнгмана (стаття «Про чеську мову», «Чесько-німецький словник»), вдалося очистити від германізмів, які часто замінювали діалектизмами, навіть архаїзмами. Послідовного застосування П. потребує українська мова, що було започатковано скрипниківським правописом, підтримано зусиллями А. Кримського, Є. Тимченка, Є. Курила, М. Гладкого, С. Смеречинського та ін., запровадження якого припинила радянська влада. Надмірний П. збіднює стилістичне багатство мови, утворює зайві семантичні дублети, поглиблюючи дистанцію між розмовною та літературною мовами. Термін вживається також на позначення формального струменя у французькому малярстві 10—20-х XX ст. як заперечення декоративної тенденції кубізму, прагнення до раціоналістично чіткої передачі стійких предметних форм, що виразилось у площинності, плавній ритміці напівпрозорих силуетів, контурних обрисів зображення.

Пу́шкінський дім — див.: **Інститу́т росі́йської літерату́ри**.

«Пчола́» — збірник повчальних висловів, упорядкований у Візантії (XI ст.), перекладений, очевидно, на галицько-волинських землях (не пізніше 20-х XIII ст.). Новий переклад на давньоукраїнську мову було здійснено у Дерманському монастирі на Волині (1516) на основі грекомовного видання К. Геснера (1516). Пам'ятка містила фрагменти Св. Письма, Патерика, творів отців церкви (Іоанн Золотоустий, Григорій Ніський та ін.), античних письменників та філософів (Сократ, Платон, Арістотель, Демокріт, Евріпід, Геродот, Езоп та ін.). Має підзаголовок: «Промови і мудрості від Євангелія, і від святих мужів, і розум зовнішніх філософів». Складалася із 71 слова, власне афоризмів морально-етичного та філософського змісту, як-от «Слово 46. Про душу»:

> Іван Богослов. Душе моя, спитаю тебе, що хочеш од чесних людей? Спитай, тільки ясно, і відповім одразу.
>
> Філікстон. Душа премудрого приліпиться до Бога. Не смерть душі губить, а зле життя (переклад С. Бондаря).

Назва збірника вказує на уподібнення упорядника текстів до бджоли. Вперше таке порівняння використав чернець Антоній (XI ст.), поклавши в основу свого рукопису складене Іваном Стовейським зібрання ви-

словів античних авторів (V ст.) та упорядкований Максимом Сповідником збірник цитат (VII ст.) із доробку християнських мислителів. «П.» була популярна, позначилася на «Молінні Данила Заточеника» тощо.

Пьóу — чотиривірш у бірманській поезії, в якому кожен рядок має чотири склади; сформований у XV—XVII ст. У вигляді П. писалися трактати на релігійно-філософську тематику, інколи за мотивами буддійських джатак, а також дидактичні вірші. Зразками П. вважають «Чесноти», «Моління» Шин Магатілавунти (1463—1518), збірку із шістдесяти віршів Шин Оун Ньоу («Гатха чаусге пьоу», 1517), «Дев'ять віршів про чотири істини» (1494) Шин Магарататари. У доробку пізніших поетів жанр ускладнюється системою внутрішнього римування, набуває вигляду великої ліро-епічної поеми: «Дев'ятискладові пьоу» (XVIII ст.) Твіндіндайвунти, «Уммаданті» (1848) У Шуна та ін.

П'юї *(франц. puy: звеличеність)* — середньовічні товариства французьких жонглерів та городян, створені для підтримки поезії (ді, шансон), театру (міракль, містерія), музики. Назва походить від містечка у провінції Овернь (XII ст.), звідки П. поширилися в інші міста, маючи центр в Арасі. До XIV—XVI ст. існували також в Аменьї, Дуе, Руані. До П. входило приблизно двохсот поетів, зокрема відомі трувери Жан Бодель і Адам де ла Аль.

Пюпíтр *(франц. pupitre, від лат. pulpitum)* — пересувна підставка для книг та нот у вигляді похилої рамки або дошки.

П'ятивíрш — п'ятирядкова строфа зі схемою римування *abaab*:

Коли зелена хвиля самоти
огорне нас — і світ почнеться знову,
у спалах ночі знову вийдеш ти,
і вийду я з зеленої води
в нового світу весняну обнову (І. Калинець).

Можливі також інші варіанти схеми римування. В іспанській поезії поширена ліра, тобто форма суголосся закінчень прикінцевих слів із симетричною щодо центрального верса строфічною будовою *ababa*. Англомовні поети використовують жартівливий п'ятирядковий лімерик, тюркомовні та арабські лірики — елегійний мухамас, японські — неримовані танка.

П'ятериця, або **Хáмсе,** — сукупність п'яти великих месневі одного автора у перській, азербайджанській, давньоузбецькій, турецькій літературах. Одним із перших авторів П. вважається Нізамі Гянджеві («Махзан аль-асрар», «Хосров і Ширін», «Лейлі і Меджнун», «Хафт пейкар», «Іскандер-наме»), хоч він не вважав свої твори структурним цілим. Термін виник пізніше в упорядників списків поем Нізамі. За таким зразком писали Амір Хосров Дехлеві (XIII—XIV ст.), Хаджу Кермані (XIV ст.), Алішер Навої (XV ст.), Джамі (XV ст.), Хаміді Челебі (XV ст.). Три П. належать Абдибеку Навіді (XIV ст.).

П'ятикнижжя — назва перших п'яти книг Біблії, авторство яких приписується пророкові Мойсею. Припускають, що основна частина пам'ятки створена у IX—VII ст. до н. е., остаточна її кодифікація відбулася у V ст. до н. е. П. містить наративи космогонічного змісту, оповідь про рай, встановлення юдейського віровчення, його ритуалів та вимог. Євреї називають П. Торою, тобто Законом, або Вченням.

П'ятисклáдник — розмір російського вірша, названого кольцовським. Його рядок мав п'ять складів з обов'язковим наголосом на третьому та допустимими на першому і п'ятому, сприймався або як двостопний хорей, або як одностопний анапест із дактилічним закінченням. Такий вірш постав із слов'янського десятискладника, розмежованого навпіл цезурою, поширеного у російських народних піснях.

«П'я́тницьке товари́ство» *(нім. Freitagsgesellschaft)* — гурток, заснований Й.-В. Гете (Веймар, 1791—96). Спочатку — щоп'ятниці, згодом — щомісяця на засіданнях гуртка читалися та обговорювалися наукові студії вчених, поетів, малярів про художні твори. Активними учасниками «П. т.» були К.-М. Віланд, Й.-Г. Гердер, В. Гумбольдт та ін.

Р

«Рабінáль-ачí» («Ви́тязь із Рабінáля») — індіанська усна історична драма у стилі національної музично-хореографічної вистави шахош-тун (танок під барабан), поширена у Гватемалі. Сформована у другій половині XV ст., вона відображала життя індіанців кіче до колонізації, містила ремінісценції XII ст. — часу, коли в їхнє життя втрутилися тольтеки, тому асоціюється з епосом «Пополь-Вух». Фабула фіксує протистояння двох вояків — Рабіналь-ачі та Кече-ачі, представників ворожих міст Рабіналя та Гунена. Вистави «Р.-а.» тривали й під час колонізації Гватемали, хоча католицька цензура вилучила з фіналу танок язичницького змісту. Драма була заборонена, коли Гватемала увійшла до першої Мексиканської імперії (1822), тому що пробуджувала в автохтонів патріотичні почуття. Твір був уперше записаний латиною у 1850 індіанцем кіче Бартоло Сісом із Рабіналя на прохання французького місіонера Ш. Е. Брассера, який ініціював інсценізацію пам'ятки (1856) та її публікацію (1868) у французькому перекладі. Текст драми вивчали французький дослідник Ж. Рейно та гватемальський письменник Л. Кардос-і-Арагон.

«Рáда» — літературно-науковий альманах (К., 1983, 1884), упорядкований М. Старицьким. На його сторінках з'явилися твори цього письменника («Не судилось», «До України», «До М. Л[исен]ка», «Учта», «Ніч згори зорить очима», «На морі», «Посвята моїй дочці Людмилі», переклади та переспіви з англійської й угорської поезій), а також П. Куліша під псевдонімом П. Ратай («Поет», «До кобзи та до музи», «На чужій чужині»), Б. Грінченка («Матвій», «Сестрі», «Минуле», «До праці», «Наша доля»), Я. Щоголева («Ткач», «Родині», «Шинок»), І. Нечуя-Левицького («Микола Джеря»), Панаса Мирного («Повія», «Як ведеться, так і живеться»), Д. Мордовця («Скажи, місяченьку»), Ганни Барвінок («Вірна пара», «Квітки з сльозами, сльози з квітками»), І. Тобілевича під псевдо-

німом Гнат Карий (оповідання «Новобранець»), М. Садовського (поема «Шипка»), Олени Пчілки («Волинські спогади», «Козачка Олена»), О. Афанасьєва-Чужбинського під псевдонімом Хрущ, А. Бабенка, М. Алатончика та ін. У «Р.» були опубліковані етнографічний нарис «Песиголовці» Г. Лук'янова, публіцистично-наукова стаття «Про хліборобські спілки» В. Василенка, складений М. Комаровим «Бібліографічний покажчик нової української літератури» та його додатки «Найголовніші писання про українську мову, літературу і про українські питання», «Якого року скільки українських книжок було надруковано». Анонсоване наступне видання альманаху через російську цензуру не було надруковане. Таку саму назву мала щоденна газета (К., 1906—14), перейменована з «Громадської думки», видання Є. Чикаленка за редакцією Б. Грінченка, М. Павловського, В. Галевича, А. Ніковського. Обов'язки секретаря виконували С. Петлюра, В. Королів-Старий. Крім актуальних матеріалів, на її сторінках друкувалися твори О. Маковея, М. Коцюбинського, С. Васильченка, А. Тесленка, Дніпрової Чайки, О. Олеся, В. Винниченка, М. Левицького та ін., а також статті С. Єфремова, С. Петлюри, М. Грушевського, В. Липинського, з'являлися огляди і фейлетони С. Черкасенка.

Раджáс — поширений метр аруза; існують різні типи восьмискладового та шестискладового Р.

Радіоальманáх (*лат. radius: промінь і нім. Almanach, від араб. al-manach: календар*) — форма мовлення в ефір, скомпонована з різних, виголошених перед мікрофоном жанрів за принципом ідейно-тематичної єдності, широкого використання художніх творів, чим відрізняється від радіожурналу.

Радіобéсіда (*лат. radius: промінь*) — монологічно-діалогічний жанр радіоінформації, виголошений перед мікрофоном на будь-яку чітко визначену тему, розраховану на фахівця, що має на меті викликати його інтерес до порушуваної проблематики. Р. має звучати природно, невимушено, жваво, застосовувати аргументовані доведення, компетентно викладати матеріал, інтригувати, провокувати в разі потреби на полеміку. Прийоми Р. використовують також у художньому радіомовленні. Поширені й форми колективної Р.

Радіовистáва (*лат. radius: промінь*), або **Радіоспектáкль**, — різновид художнього радіомовлення, жанр радіотеатру, твір, заздалегідь підготовлений у студії й записаний на плівку. Сценарій Р., на відміну від традиційної вистави, містить багато описів, наративів, передбачає присутність оповідача (наратора), використання музики, шумових ефектів. Виходить в ефір лише після детального опрацювання режисером та відповідних студійних репетицій, відігравання певних сцен перед мікрофоном, пробних записів на плівку.

Радіогазéта (*лат. radius: промінь і італ. gazetta: дрібна венеціанська монета XVI ст.*) — форма політичного мовлення в ефір, скомпонована з читаних диктором чи попередньо записаних радіоматеріалів, які виконують роль передової статті, політичного коментарю, кореспонденцій, добірки актуальної інформації, нарисів, листів радіослухачів тощо.

Радіодéнь (*лат. radius: промінь*) — композиційно завершена денна програма студії, яка може будуватися за принципом актуальної інформації або за тематичним.

Радіожурнáл (*лат. radius: промінь і франц. journal: газета*) — різновид мовлення в ефір, поєднаний з різних жанрів (стаття, коментар, кореспонденція, огляд) за продуманою тематикою та чітким рубрикаційним групуванням із розділів, добірок тощо.

Радіожурналíст (*лат. radius: промінь і франц. journal: газета*) — фахівець радіомовлення.

Радіожурналíстика (*лат. radius: промінь і франц. journal: газета*) — відгалуження журналістики, дисципліна, яка вивчає теоретичні і практичні засоби радіофонії за допомогою специфічних жанрів, видозмінених для потреб мовлення в ефір, займається проблемами масової інформації, літературно-мистецької творчості і т. д.

Радіоінтерв'ю́ (*лат. radius: промінь і англ. interview: зустріч, бесіда*) — жанр радіоінформації у формі розмови журналіста з певною особою на актуальні теми. Р. має бути невимушеним, безпосереднім, компетентним.

Радіокоментáр (*лат. radius: промінь і commentarium: записна книжка; тлумачення*) — радіопередача, у якій тлумачаться певні події, факти сучасності й минулого.

Радіокомпози́ція (*лат. radius: промінь і compositio: складання, створення*) — ідейно-художня цілісність документальних записів, фрагментів літературних, музичних, сценічних творів, об'єднаних спільною темою, скріплена авторським текстом, структурована за принципом розвитку дії від експозиції до розв'язки або з акцентом на кульмінації та розв'язці. У Р. використовують розповідний чи новелістичний наратив, а також прийом колажу, постмодерністського плато і т. д.

Радіокореспондéнція (*лат. radius: промінь і correspondere: відповідати; погоджуватися*) — оперативний публіцистичний жанр, в якому засобами радіофонії й шляхом використання достовірних тематично об'єднаних матеріалів відображають певний аспект сучасності.

Радіолéкція (*лат. radius: промінь і lectio: читання*) — лекція, виголошена на каналах радіомовлення, якій властиві опосередкованість, стислість викладу матеріалу, відповідність наданому ефірному часу. Вважається різновидом радіомонологу.

Радіомóвлення (*лат. radius: промінь*) — спосіб передавання інформації, різних програм радіослухачам через ефір. Р. має різні форми (інформаційно-пізнавальне мовлення, літературно-художні читання, музичні концерти, радіожурнал, радіоальманах, радіогазета), жанри (радіоп'єса, радіомоно-драма, радіонарис, радіоновини, радіоогляд, радіорецензія тощо), спрямованість на різні групи слухачів, наприклад Р. для дітей та юнацтва.

Радіомонодрáма (*лат. radius: промінь і грец. drāma: дія*) — різновид радіотеатру, монологічний літературний твір, в якому глибоко розкрито внутрішній світ, психологію персонажа.

Радіомонолóг (*лат. radius: промінь, грец. monos: один, logos: слово, вчення*) — тип опосередковано-контактного монологу, коли мовець виголошує його перед мікрофоном, а слухачі дистанційовані від нього. Р. використовується за відсутності прямого контакту з аудиторією, неможливості використати елементи зорового сприймання, що компенсується організацією звукоряду та ритмоінтонації, використан-

ням семантичних можливостей слова. Синтаксична структура усного мовлення зазнає певного впливу синтаксису письма з усуненням складних синтаксичних конструкцій.

Радіона́рис (*лат. radius: промінь*) — жанр радіопубліцистики, в якому конкретна дійсність відтворюється на документальній основі засобами радіофонії з використанням необхідних художніх зображально-виражальних засобів, можливостей публіцистики та риторики.

Радіонови́ни (*лат. radius: промінь*) — оперативна традиційна форма радіомовлення, що висвітлює актуальні проблеми, повідомляє про події, які щойно відбулися, надає їх коментар.

Радіоо́бмін (*лат. radius: промінь*) — форма творчого журналістського спілкування, обміну матеріалами між різними редакціями; передачі, підготовлені для інших радіостудій.

Радіоо́гляд (*лат. radius: промінь*) — розгляд актуальних проблем, розкриття поточних явищ з різних сфер життя, ілюстрування викладу багатьма фактами. Здійснений засобами радіофонії. Р. близький до радіокоментарю.

Радіопереда́ча (*лат. radius: промінь; нім. Hörspil, англ. radio-play, франц. pièce radiophonique, польс. słuchowisko*) — посилання в ефір певною радіостанцією електричних імпульсів, у яких закодовані звуки.

Радіоп'є́са (*лат. radius: промінь і франц. pièce: частина, шматок*) — специфічний жанр драми, рівнозначний телетеатру, кіносценарію, розрахований на звучання в ефірі. Термін поширений у німецькому, польському літературознавстві. Генетично пов'язаний із драмою для читання, відрізняється від неї поетикою, посиленою оповідністю, сконцентрованістю дії, акцентуванням епічного дискурсу, обмеженою кількістю персонажів, монтажним принципом чергування сцен, незримістю для реципієнта, що створюється завдяки ефекту «інтимності радіо», його технічними та акустичними можливостями. Виникла у 1924 в Англії («Небезпека» Р. Г'юза), стала складником сучасної драматургії. Більшість Р. як різновид радіотеатру формується на основі постановки літературних творів та класичної драматургії, характеризується розробленою системою жанрів (потік свідомості, сімейна серія, радіоновела тощо), може мати напрямки, як-от філософська парабола-притча та поетична п'єса у Німеччині. Значним у цьому жанрі вважається твір «Допит Лукулла» Б. Брехта, а також твори А. Дебліна, Ф. Вольфа, Г. Беля, Е. Кестнера, М. Фріша, П. Карваша та ін. Те саме, що й радіовистава.

Радіопрогра́ма (*лат. radius: промінь і programma: розпорядження, оголошення*) — план передач редакції радіомовлення на певний період, здебільшого на тиждень, де зафіксовані основні програмні блоки, тематичні цикли, об'єднані спільною тематикою.

Радіорепорта́ж (*лат. radius: промінь і франц. reportage, від англ. report: повідомляти*) — інформаційний жанр, що полягає в розгортанні засобами радіофонії документально підтверджених подій сучасності, які відбувалися на очах журналіста і зафіксовані у наративному виголошенні. Виокремлюють подійний, неподійний, проблемний, пізнавальний Р.

Радіореце́нзія (*лат. radius: промінь і recensio: огляд, обстеження*) — жанр радіомовлення, присвячений критично-інформативному оцінюванню літературних, кінематографічних, мистецьких, наукових, публіцистичних явищ; має більший обсяг, ніж публікація в періодиці, може звучати до фонограми, бути виголошеним диктором чи автором тексту.

Радіоро́зповідь (*лат. radius: промінь*) — наратив, що ґрунтується на враженнях журналіста, який, крім фіксування та коментування побаченої та почутої події, використовує уривки нотаток, рейдові матеріали, різні принагідні документи. Р. близька до радіорепортажу, відрізняється від неї несинхронністю наративу з розвитком об'єктивної дії.

Радіоспекта́кль (*лат. radius: промінь і франц. spectacle, від лат. spectaculum: видовище*) — див.: **Радіовиста́ва, Радіотеа́тр.**

Радіосту́дія (*лат. radius: промінь і італ. studio, від лат. studeo: ретельно вивчаю*) — спеціально обладнане приміщення, звідки транслюються радіопередачі. Р. має надійну звукоізоляцію, радіоапаратну, систему мікрофонів, що сприймають звукові коливання, пульт для оперативного вмикання та вимикання передавальної схеми в ефір. Р. за призначенням поділяють на лаконічну, або мовну (інформація, радіобесіда), середнього обсягу (камерні музичні колективи), велику, де може розташуватися духовий оркестр із хором, симфонічний оркестр. Використовують також студії-аудиторії.

Радіотеа́тр (*лат. radius: промінь і грец. theatron: місце для видовищ*) — форма художнього мовлення, що полягає у підготовці творів радіомистецтва — від написання сценаріїв до їх втілення, розрахованих на слухове сприйняття, на витворення у реципієнта синестезійних асоціацій, залучення його до ролі наратора. Сформована на початку 20-х XX ст. У Р. виокремлюють жанри радіоп'єси, радіовистави, радіомонодрами, радіофільму, інсценівки, радіоцирку.

Радіофейлето́н (*лат. radius: промінь і франц. feuilleton, від feuille: аркуш*) — фейлетон, адаптований до потреб радіомовлення.

Радіофі́льм (*лат. radius: промінь і англ. film: плівка*) — жанр радіотеатру, своєрідна вистава, побудована за принципами кінематографа. У Р. слухове сприйняття компенсує відсутність візуального, дія складається з цілісних вербальних, звукових, музичних, шумових елементів.

Радіофо́нія (*лат. radius: промінь і грец. phōnē: звук*) — радіомовна техніка, яка відповідає за якість музичних передач, зокрема за звукозапис, евфонію, звукову інструментовку.

Радіохро́ніка (*лат. radius: промінь і грец. chronika: літопис*) — виголошення в ефір лаконічних інформаційних матеріалів, поданих у хронологічному порядку у вигляді повідомлень, телеграм, статистичних даних, присвячених актуальним проблемам сучасності.

Радіоци́рк (*лат. radius: промінь і circus: коло*) — жанр радіотеатру, основою якого є адаптовані до мовлення засоби циркового мистецтва, передусім клоунади, арлекінади тощо.

Радіощоде́нник (*лат. radius: промінь*) — форма систематичного інформування слухачів про актуальні події сучасності, масові заходи, події, важливі для громадського та політичного життя.

«Радоси́нь» — різножанрова антологія (К., 2004), упорядкована Д. Чередниченком. У ній вміщено твори представників однойменного літературного

об'єднання, що діє з 1992 при НСПУ, — як відомих письменників (Д Чередниченко, Галина Кирпа, П Засенко, Надія Кир'ян, В Баранов, Марія Овдієнко, Ярослава Павличко та ін), так і молодих авторів (Наталка Позняк, Олеся Мамчич, Ярослава Шерекера, Юлія Дмитренко, Анна Багряна та ін) і початківців з усієї України

«Ра́дуга» — російськомовний літературно-художній, громадсько-політичний журнал, заснований у Харкові в 1927 під назвою «Красное слово» У 1933 перейменований на «Литстрой», у 1934—37 виходив як «Советская литература» (з 1935 — у Києві) У 1948—50 мав статус альманаху Поновлений як журнал «Советская Украина» (1951—63), з 1963 друкується під сучасною назвою, вважається органом правління НСПУ На його сторінках були опубліковані твори О Купріна, І Буніна, М Свєтлова, Е Багрицького, М Ушакова, Л Вишеславського та ін

Радя́нська літерату́ра (*рос советская литература*) — умовна назва літератури, створеної на території Радянського Союзу, що була покликана обслуговувати його інтереси, ґрунтувалася на засадах «соцреалізму» Термін виник наприкінці 20-х XX ст на сторінках журналу «На литературном посту» (1927, № 20) У 1928 з'явився «Короткий курс радянської літератури Конспект-тези» М Майзеля Поняття стало обов'язковим для використання після Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників (1934) Комуністична ідеологія тлумачила літературу за формулою В Леніна як «гвинтик і коліщатко загальнопролетарської справи», що відображене у низці постанов та резолюцій ЦК ВКП(б) та КПРС «Про політику партії в галузі художньої літератури» (18 червня 1925), «Про виступ частини сибірських літераторів та літературних організацій проти Максима Горького» (25 грудня 1929), «Про перебудову літературно-художніх організацій» (23 квітня 1932), «Про літературну критику та бібліографію» (1940), «Про журнали "Звезда" і "Ленинград"» (1946), «Про виправлення помилок в оцінці опер "Велика дружба", "Богдан Хмельницький" та "Від щирого серця"» (8 червня 1958) тощо

«Радя́нське літературозна́вство» — див **«Сло́во і Час»**.

Райо́шник (*рос раешник*) — форма давнього, переважно російського, тонічного (дисметричного) речитативного вірша на фольклорній основі, із суміжними римами, інтонаційно-фразовим та паузним членуванням О Квятковський назвав Р фразовиком Р виконували в розташованому біля балагана театрі рухливих лубкових картинок (пізніше — світлин) із сюжетами про царя Максиміліана чи Адама з родиною, розташованих у невеликій, барвисто розмальованій скриньці зі збільшуваними скельцями Такий прийом був запозичений від великодніх панорам райків, тому й отримав відповідну назву Р із дотепними жартами, скоромовками, прислів'ями та приказками коментував зображення, асоціюючи їх зі злободенною тематикою, інтригуючи та провокуючи публіку, тому така практика спричинила цензурні обмеження 1839, 1851 Для Р метрична та ритмічна організація не обов'язкова Визначальним фонетично-формотвірним чинником вважалося членування на нерівноскладові рядки та парне, переважно дієслівне, римування. Такі принципи закладені в багатьох інших формах віршування, притаманні акцентному віршу Р ще називають римованою прозою Застосовується він і в писемній літературі, зокрема в інтермедіях (інтерлюдіях), призначених для розваги глядачів в антрактах між діями шкільних драм Приклад репліки чорта з барокової інтермедії «Баба, дід і чорт»

Один день, бабко, і ти, діду, милі
Вижу, же єсьте весели і барзо подпилі
Музики питаеши? Я грач чудзоземски,
І волачай потішний, а жартун вшеленски,
Як заграю — не кождій в танцу весело скачет,
А інший з танечников і ревне заплачет
Я такий музикант єстем як скоро заграю,
То тим, що танцуют, пекло отвирают

Наприкінці XIX ст Р поступово зникав з ярмаркових розваг, видозмінювався у комічні розмовні жанри естради (монолог, куплет, пародія, конферанс тощо), пізніше став однією з основ мультиплікації Він іноді вживався і в літературному віршуванні, траплявся у творчості Т Шевченка, наприклад на початку першого розділу його поеми «Наймичка»

Був собі дід та баба
З давнього давна, у гаї над ставом
Удвох собі на хуторі жили
Як діточок двоє,
Усюди обоє
Ще змалечку удвох ягняток пасли
А потім побралися,
Худоби діждалися,
Придбали хутір, став і млин,
Садок у гаї розвели
І пасіку чималу —
Всього надбали

До можливостей Р звертаються і постсучасні поети, наприклад С Жадан (фрагмент із «Вертепу»)

Добрий ефіопський король прожене левів
з наших полів
З ними пройдуть танцівники з очима дельфінів
і діти з крилами журавлів
Він зліпить виразки глиною
і рани заллє молоком
Він вийме скалки з дитячих очей
довгим своїм язиком

Рак літера́льний — паліндром Термін, поширений у давній українській та польській бароковій поезії, засвідчений курйозною поезією Я Кохановського, А Морштина, Івана Величковського та ін

Ра́курс (*франц raccourci укорочувати*) — розгляд предметів, явищ з різних позицій, кутів зору індивіда, внаслідок чого витворюється враження одивнення, ілюзія скороченої дистанції між певними фігурами та глядачем Найчастіше такий прийом використовується у кінематографії Ефект скорочення використовується при показі речей під незвичним кутом зору, наприклад згори чи впритул, щоб виникло відчуття моментальності Застосовується нижній та верхній Р , на рівні очей людини Від вдалого віднаходження площини погляду залежить експресивність бачення, виразність композиції Він відомий також у фольклорі («Хлопчик-мізинчик») та письменстві («Мандри Гуллівера» Дж Свіфта) Поняття вживається і на позначення об'єкта зображення, висвітлюваного з певного погляду індивіда (автора, реципієнта), що є наслідком його ціннісних орієнтацій,

настанов стилем мислення та життєдіяльності, прийомом конструювання можливого світу як тексту, бачення його таким, яким він видається суб'єкту.

Ра́ма тво́ру — сукупність складників твору і типографічних елементів, що оточують його основний рукописний чи друкований текст. До Р. т. належать ім'я або псевдонім автора, заголовки, підзаголовки, присвяти, епіграфи, а також передмова (вступ, пролог), коментарі та післяслово (епілог), місце і час написання цього твору, список дійових осіб та ремарки у п'єсах, інтертексти. Застосування того чи того компонента залежить від жанру чи панівного напряму в літературі. Так, за доби бароко пріоритету надавали назві з ускладненими синтаксичними конструкціями та стилістичними фігурами, у романтиків Р. т. представлені епіграфами. Р. т. формує внутрішню викінченість твору, що особливо притаманно циклам, які іноді змінюють жанрову специфіку, наприклад роман «Вершники» Ю. Яновського, що складається з новел. Така тенденція набуває особливої композиційної спрямованості у складних утвореннях на зразок вінка сонетів. Трапляються випадки, коли Р. т. вважається обов'язковою, як-от у назвах епічних, драматичних чи значних за обсягом ліро-епічних творів. Натомість у невеликих віршах її може й не бути.

«Рама́киян» — таїландський варіант індійського епосу «Рамаяна». Перші його версії датовані другою половиною XVII ст., а остаточно поему сформували на межі XVIII—XIX ст. король Рама I (1736—1809) і група палацових поетів. У «Р.» були синтезовані різні усні та письмові варіанти епосу.

«Рама́яна» (*санскр. темний*) — друга після «Махабхарати» видатна пам'ятка давньоіндійської писемності, епічна поема із семи книг на санскриті, автором якої вважають Вальмікі. Її створення датоване прибл. IV ст. до н. е., а завершення — II ст. н. е. Поема увібрала стилістику усної нарації, модифіковану в писемних формах. Спочатку вона складалася з п'яти книг, до яких пізніше було додано ще дві (першу та сьому), текст поділяється на 24 шлоки (двовірші). За спостереженням О. Білецького («Давня Індія та її література»), йдеться про художній епос (кав'я), асоційований з «Енеїдою» Вергілія чи «Визволеним Єрусалимом» Т. Тассо, створений на основі давніх переказів про богорівного Раму, сліди яких збереглися у давньобуддійській «Трипітаці». Поема присвячена подвигам Рами, легендарного царя Сонячної династії та борця проти руйнівних сил. Після одруження із Сітою він змушений був на чотирнадцять років покинути Айодг'ю, володіння її батька Дашаратги, через інтриги другої дружини цього царя Кайкеїі, яка хотіла бачити на троні свого сина Бгарату, а не Раму. Будучи вигнанцем, герой поеми разом із вірним побратимом Лакшманом та дружиною Сітою потрапив до лісу, де здійснював різні подвиги, зокрема винищував ракшасів (демонів-людоїдів), тому їх правитель Равана викрав Сіту і відправив на міфічний острів демонів Ланку. Задля її звільнення Рама, уклавши союз із царем мавп Сугрівою, здійснив похід на чолі війська мавп та ведмедів на Ланку, де, використавши стрілу Брахми, за волею богів переміг Равану і повернув собі трон у Айодг'ї. Очевидно, тут ідеться про тотеми різних племен, які контактували з аріями при їх просуванні на південь Індії. У «Р.» Рама поставав ідеальним епічним героєм, втілював найвищі чесноти, мав вірних побратимів: названого брата і соратника Лакшмана, мудрого Ханумана. Сіта у творі є символом жіночої відваги та подружньої вірності, адже після визволення вона була обмовлена, покарана Рамою на нове вигнання і пройшла випробування вогнем, щоб довести, що не зраджувала чоловікові. Збагнувши підступи поговору, Рама почав шукати свою дружину, але зустрівся з нею лише на небесах. «Р.» стала сакральною книгою вішнуїзму, після істотного редагування у ній посилився релігійний мотив. Перша та остання із семи її книг відрізняються від інших стилістикою та змістом. У них ідеться про земне перевтілення Вішну в людську подобу Рами, тобто існування бога з метою спасіння світу і поширення чеснот (дхарми) в його сьомій аватарі, в якій він позбавляв богів та людей лиховісного Равани, сприймався як втілення творчого абсолюту. В інших книгах він переживав долю смертної людини. Поема була інтертекстуальною основою для творчості Калідаси, Бгавабгуті, Бгатті, відлунювала в Пуранах, у буддійській та джайнській літературах, поширювалася у тамільських версіях, доки не реалізувалася у вигляді «Рамакиян». Твір перекладали на бенгальську, малаяльську, маратхську, а також кхмерську, давньояванську, тайську, малайську та ін. мови, його вплив відчутний у творчості поета Тулсідаса, анонімній санскритській поемі «Адг'ятма-Рамаяна» (XIV ст.), народному театрі. Пам'ятка привертала увагу таких дослідників, як А. Баумгарнер, В. Рубен, В. С. С. Састрі, С. Мазумдар, П. Грінцер та ін. Цікаве прочитання «Р.» належить С. Наливайку («"Рамаяна" і деякі українські фольклорні паралелі»), який віднаходить її спорідненість з українською народною творчістю, вказує на сліди пам'ятки в археологічній культурі, семантиці, звичаях українців. Зокрема, він ототожнює імена Індри і Рами, ведійської Сіти із «рамаянською» Сітою. У боротьбі Рами з Раваною він убачає інтертекстуальну основу битви Індри із Врітрою. Його спостереження цінні для осмислення гіпотетичної літератури праукраїнського періоду з урахуванням її еквівалентів в інших давніх письменствах.

Ра́мка — обмеження п'єси, що ставиться на сцені, певним контекстом з урахуванням акторської гри, просторового оформлення тексту, розташування глядачевого залу.

Ра́мпа (*франц. rampe схил, від ramper повзати*) — невеликий бар'єр на передній частині сцени, за яким встановлюють апаратуру для освітлення авансцени. В переносному значенні вживається як синонім понять «сцена», «театр».

«Ра́нок» — засноване у 90-х XX ст. харківське видавництво літератури для дітей, передусім дошкільнят. Їм адресовані серії книжечок-розмальовок, пізнавальних та ігрових книжок, оригінальна серія «Козубок», казки в серіях «Чарівний світ», «Конфетті», «Казки народів світу», «Мультиказка» тощо, фігурні книжечки, окремі видання «Алфавітні усмішки» Варвари Гринько, «Ласкаві казки» В. Хмельницького, «Морські казки», «Зимові казки», «Музичні казки», вірші, колискові тощо.

Ра́нтова лінíйка (*нім. Rant край, облямівка*) — лінійка з паралельними жирною та тонкою лініями, яка використовується для обрамування публікацій, увиразнення великих за розміром, тематично відмінних матеріалів.

Ра́порт (*франц rapport, від rapporter приносити, повідомляти*) — звіт про виконання завдання, узятих на себе зобов'язань Переважно має форму відкритого листа, звернення, епістоли Поширений у військовій справі У психології Р називають близькі міжособистісні стосунки, яким притаманні високий рівень спільності думок, інтересів, почуттів, доброзичлива, дружня атмосфера між дослідником і досліджуваним, гіпнотизером і гіпнотизованим Очевидно, такі стосунки узгодження складаються між письменником та читачем, наратором і нарататором На думку К-Г Юнга, відмінності у Р характерні передусім для стосунків раціонального індивіда, який прагне зберегти зумовлене зовнішніми чинниками спільне комунікативне поле, протиставне будь-яким позалогічним стихіям, та ірраціонального індивіда Тому часто вони не можуть адекватно сприйняти один одного, Р кожного з них базується на проекції, що закладає основи непорозумінь, зокрема у представників опозиційних літературних шкіл чи стилів, наприклад романтизму та реалізму

РАПП (Росси́йская ассоциа́ция пролета́рских писа́телей) — літературна організація (*1925—31*), очолена Л Авербахом, метою якої було творення «пролетлітератури» і боротьба з «буржуазною» ідеологією у мистецтві Її створили «напостівці», затвердили на І Всесоюзній конференції пролетарських письменників (1925) Після резолюції ЦК РКП(б) від 18 травня 1925 частина керівництва асоціації (С Родов, Г Лелевич, І Вардін) визнала свої помилки як «ліві» ліквідатори письменства, хоч загальна тенденція асоціації не змінилася, що засвідчили публікації на сторінках журналу «На литературном посту» Більшовицька настанова на «гегемонію пролетаріату» була виражена пошуками «ударника — центральної постаті літературного руху», вимогами «одем'янювання» поезії тощо Проблеми методу, жанру чи стилю представники РАППу розглядали крізь призму ідеологеми «боротьби матеріалізму з ідеалізмом» Тому, проголошуючи себе реалістами, раппівці (зокрема, О Фадєєв) не визнавали творчості «попутників», «Перевалу», ЛЕФу, конструктивістів, ОБЕРІУ Незгода з принципами асоціації змусила деяких її представників (О Безименський, Вс Вишневський, С Родов та ін) заснувати своє, також ідеологічно заангажоване, однак менш ортодоксальне літературне угруповання «Литфронт» РАПП намагалася нав'язати свої вульгарно-соціологічні погляди українському письменству, впливала переважно на ВУСПП, «Молодняк», «Плуг»

Рапсо́дія (*грец rhapsōdia епічна пісня, спів або її декламація*) — уривок епічної поеми про богів та героїв (на зразок «Іліади» та «Одіссеї» Гомера), який виконував мандрівний професійний співець (рапсод), «зшивач пісень», що у VII—V ст до н е замінив співця-імпровізатора (аеда), коли музика відмежувалася від рецитації Замість ліри він тримав лаврову гілку — символ, що давав йому змогу виступати на зборах та змаганнях під час громадських свят, декламувати, інсценізувати твори Гомера, а також тлумачити їх (гомериди) У нову добу Р називали великі інструментальні музичні п'єси, що мали кілька різних за змістом частин, написаних за мотивами народних пісень, легенд чи балад Такий зміст вкладав у цей термін угорський композитор Ф Ліст Зверталися до Р й українські композитори, сприймаючи її як інструментальний твір вільної форми, написаний за народними мотивами дві пісні М Лисенка, «Гуцульська рапсодія» Г Майбороди, «Закарпатська рапсодія» М Верикiвського та ін Як поетичний жанр Р в українській ліриці трапляється рідко, зразком її є «Ганзейська рапсодія» Є Маланюка

Раритéт (*нім Rarität, від лат raritas, raritatis рідкість*) — цінна рідкісна річ, якою може бути віднайдена пам'ятка писемності, оригінал рукопису, першодрук, маловідоме видання тощо Див **Букіністи́чна кни́га.**

Ра́са (*санскр, букв смак*) — категорія давньоіндійської поетики, що означає смак, зумовлений художнім твором настрій, естетичну насолоду, суголосну «радості впізнавання» Арістотеля Термін уперше був обґрунтований у приписуваному Бгараті трактаті «Натьяшастра», де розглядалося вісім різновидів Р еротична, комічна, журлива, гнівна, героїчна, пов'язана зі страхом, зневагою, подивом Невдовзі виокремили ще Р гармонії та товариськості Сформоване вчення про Р належить філософу X—XI ст Абгінавагупті (трактат «Абгінавабгарата»), який співвідносив її з головними емоційними комплексами (бхава), наявними у несвідомому, що зазвичай виражаються як любов, горе, гнів, розпач і т п Вони трансформуються в Р у мистецтві викликаючи естетичні переживання (вібхава) Необхідною умовою Р вважалося суголосся естетичного суб'єкта (реципієнта) з персонажами драми чи поеми, тому зображена у художньому творі трагічна подія могла викликати втіху Абгінавагупта вказував на дгвані (опосередкований опис почуттів) як на визначальний засіб формування Р, що відображена в сюжеті, здебільшого традиційному, розрахованому на збереження «відповідності збудників» Водночас авторський сюжет вимагав від поета значної пильності для уникнення несмаку Відтоді концепція дгвані-раси стала домінувати в середньовічній індійській поетиці

Рацéя — довгий, нудний твір моралізаторського характеру

Раціоналіза́ція (*лат rationalis розумний*) — у літературознавстві — надання літературному твору досконалішого вигляду, наближення його до канону, яке застосовували класицисти, просвітники, реалісти Р пов'язують з оптимізацією творчої лабораторії письменника

Раціона́льне (*лат rationalis розумний*) — властивість світогляду, за якою думки, почуття, дії узгоджуються з розумом, логічні засоби мислення є способом пізнання світу Р зазвичай протистоїть ірраціональному, до компетенції якого відносять чисте сприймання, як-от інтуїція чи відчуття, що характерне для художньої творчості, в якій наявні й елементи Р як вияв аполлонійства Вони найбільш помітні у класицизмі, реалізмі, проте в інших стильових течіях зумовлюють внутрішнє напруження, протистояння діонісійській стихії Поняття, що має аксіологічний характер, збігається з тенденціями природної впорядкованості, стосується настанови, базованої на об'єктивних цінностях, отриманих на підставі практичного досвіду, пов'язаного з довкіллям та із внутрішнім світом індивіда, якого сприймають як предмет історії людства, отже, і письменства Закони аналітичного розуму визначають і регулюють адаптаційні

закони сприйняття об'єктивних цінностей, з якими узгоджується наукове Р. Воно є зразком для сцієнтизму, для багатьох аспектів культури, трактується як універсальний спосіб організації людської діяльності, ототожнюваної з доцільністю. Задля цього використовуються різні моделі Р., що позначаються і на літературознавчих студіях: індуктивістська, дедуктивістська, еволюціоністська, «мережана», або реалістична. Культурологи вказують на відмінні культурні системи з огляду на їх несумірність (О. Шпенглер) чи дихотомію раціональних і нераціональних спільнот (М. Вебер). Зіткнення різних концепцій та реалій науково-технічної сучасності вносить певні корективи в однобічне розуміння Р., яке пов'язують лише з логоцентризмом, що властиве філософії життя, екзистенціалізму та постмодерністській критиці.

Реабілітáція (*лат. re — префікс на позначення зворотної дії і habilitas, habilitatis — придатність, спроможність*) — у літературознавстві — повернення репресованих письменників та їхніх творів до літературного життя.

Реалíзм (*франц. realisme, англ. realism, від лат. realis — суттєвий, дійсний*) — конкретно-історичний напрям у літературі і мистецтві XIX ст., в якому надавали переваги пізнанню, об'єктивному розкриттю сутнісних явищ «прозово організованої дійсності» (Г.-В.-Ф. Гегель) та детермінованої нею особистості. Визначальними для Р. були поняття «правда», «правдоподібність», «істина», «достовірність», «об'єктивність», «практичний тип мислення». Виражаючи сутність Р., В. Теккерей зазначав: «істина не завжди приємна, але істина — понад усе». З 30-х XIX ст. Р. поширюється у французькій, а згодом — в інших європейських літературах. Поняття застосовується переважно щодо письменства, а також сценічного мистецтва, малярства, різьбярства. У літературознавстві існують різні концепції та тлумачення Р., його змісту, хронологічних рамок. Одні дослідники вважають Р. властивим літературі не лише XIX чи XX ст., а й раніших періодів (М. Бахтін, О. Лосєв, Ольга Фрейденберг та ін.), виокремлюють його «античний», «ренесансний», «просвітницький» різновиди, ілюструючи свої міркування творчістю Гомера, В. Шекспіра чи Вольтера, інші пов'язують його виникнення з добою Відродження або сімейно-побутовим романом XVIII ст. Існують теорії про Р. народний, аристократичний, «пролетарський», наївний, магічний, «без берегів». Виявляють також етнографічно-побутовий Р., його національні різновиди, розглядають його як художній метод, стиль, художню систему, тип художнього мислення і творчості тощо. Цей термін наявний не у всіх літературознавчих словниках. Так, польські дослідники вподобали поняття «позитивізм». На відміну від романтизму, який зосереджував увагу на внутрішньому світі людини, для Р. стала визначальною проблема взаємин людини і довкілля, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу (характеру) особистості. Цим він відрізнявся від натуралізму. На формуванні світогляду Р. позначилися теорія позитивізму, розвиток природничих (фізика, хімія, біологія) і суспільних (економіка, соціологія, психологія) дисциплін та ін. Тому замість інтуїтивного, емоційного світосприйняття першорядне значення надавали запозиченим з експериментальних наук аналітичним настановам, раціоналізму, соціально-економічному детермінізму, логоцентричному психологізму, що ототожнював психіку і свідомість, абсолютизованому мімезису, завдяки якому утверджувався принцип правдоподібності. Література перетворювалася на знаряддя пізнання людиною себе і світу, набувала аксіологічного (ідеологічного) сенсу. Водночас її зобов'язували виконувати соціально-виховну роль. Принцип відповідності реалізм усвідомлювався як критерій художності, як відповідність правді довкілля, на чому наголошував І. Нечуй-Левицький, вимагаючи, аби «література була одкидом, [...] похожим на одкид берега у воді, з городом чи селом, горами, всіма предметами, котрі знаходяться на землі». У Р. домінувало прагнення до об'єктивності, злободенності, безпосередньої достовірності зображення, послідовне дотримання міметичних принципів, що зводилося до вимог «відтворення життя у формах самого життя», виявлення його закономірностей, що випливало з прямолінійного тлумачення тези «наслідування природи» Арістотеля («Поетика»), з аналогічних апеляцій Л. Альберті, Леонардо да Вінчі, А. Дюрера, Г.-Е. Лессінга («Гамбурзька драматургія», «Лаокоон»), Д. Дідро («Салони», «Парадокс про актора»), який наголошував на «вільному наслідуванні», Ф. Шиллера («Про наївну та сентиментальну поезію»), Жан Поля («Підготовча школа естетики»), які протиставляли реальне та ідеальне. Особливе місце для тлумачення цього явища відводив Е. Ауербах у праці «Мімезис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі». Термін «Р.» відомий здавен. За доби середньовіччя у схоластичній філософії за його допомогою абстрактним категоріям (універсаліям) надавали реального значення. Наприкінці XVIII ст. поняттям «Р.» означували певний тип мислення і поведінки з визначальними практичністю, тверезим глуздом, на противагу типу ідеаліста, мрійника, з другої половини 20-х XIX ст. французька критика вживала його стосовно «нової школи» у письменстві, протиставленої класицистичній «літературі ідей» та романтичній «літературі образів», хоча на початку Р. не відмежовувався від романтизму. Так, О. де Бальзак чи Стендаль вважали себе романтиками. Перше концептуальне обґрунтування Р. як ідейно-художнього напряму відбулося завдяки маляру Ж. Д. Г. Курбе, який у передмові до каталогу виставки своїх робіт під назвою «Реалізм» (1855) визначив програмні засади нового на той час стильового явища, та письменникам Шанфлері (псевдонім Ж. Юссона), який вжив цей термін ще в 1850 у статті про цього художника, вбачав у Р. запоруку творчої свободи і щирості, та Л. Е. Е. Дюранті, що привернув увагу громадськості своїми теоретичними деклараціями у збірнику «Реалізм» (1857) та одноіменному журналі (1856—57), обстоював нову, приземлену літературу, адекватну природі, відкриту для егалітарних, здебільшого міських персонажів. Однак вважається, що визначальні теоретичні положення напряму були розроблені письменниками Стендалем, О. де Бальзаком, Г. Флобером, І. Тургенєвим, Ф. Достоєвським, І. Нечуєм-Левицьким, І. Біликом, І. Франком та ін., які вбачали тільки у ньому принцип найбільш повного життєво правдивого відображення світу. Як поняття літературознавства термін «Р.» у кожній літературі почали використовувати в різні роки. Так, у російському письменстві його вперше застосував П. Анненков («Нотатки про ро-

сійську літературу минулого року», 1849), але активно до нього зверталися вже у 60-ті XIX ст, зокрема М Салтиков-Щедрін, Ф Достоєвський, Л Толстой, В Бєлінський, який обґрунтував позицію натуральної школи Засновник «реальної критики» М Чернишевський ним не користувався, М Добролюбов у рецензіях на доробок І Тургенєва та І Гончарова вживав Р у значенні сприйняття життя, О Герцен — у філософському розумінні як матеріалізм та емпіризм, Д Писарев надавав йому значення практичних, далеких від мистецтва явищ Проблеми Р досліджував Г Плеханов у творчості Г Успенського, Л Толстого, обґрунтовував у «Листах без адреси» тощо В українському літературно-критичному просторі поняття «Р» поширилось у 70-ті XIX ст, хоч напрям утвердився на межі 50—60-х у полістильовій поезії Т Шевченка, прозі Марка Вовчка та ін Тогочасне українське письменство поєднувало раціоцентричний стиль з інерцією національної романтики, що позначилася на прозі А Свидницького, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б Грінченка та ін, яку намагався подолати І Франко Відчутним був психологічний струмінь у метанаративах Панаса Мирного, в оповіданнях Б Грінченка та ін Водночас зберігалася традиція етнографічного реалізму у творах П Куліша, Ганни Барвінок та ін Український Р зазнавав потужного впливу народницької ідеології, формуванню якої сприяли письменники Ці тенденції висвітлені у дослідженні «Становлення реалізму в українській літературі» (1956) Д Чалого У XX ст домінує намагання абсолютизувати Р на основі марксо-ленінських догматів Його естетичні принципи, обмежувані лише зображенням дійсності, ототожнювалися з формами суспільної свідомості, головним було відтворити соціальні реалії, адже психіка людини зумовлена суспільним буттям На цьому наголошували С Петров («Реалізм», 1964), Б Сучков («Історичні долі реалізму», 1967) та ін Напрям Р розглядали з класових, позахудожніх позицій, протиставляли його іншим, «буржуазним» антиреалістичним тенденціям (зокрема, модернізму й авангардизму), вбачали у ньому генетичні корені штучного «соцреалізму» Л Тимофеєв обґрунтовував теорію двох домінантних типів творчості — реалістичного (відтворення життя) та романтичного (перетворення життя) Згодом ії доповнив третій, класицистичний, і, відповідно, три способи узагальнення дійсності — ідеалізація, символізація, типізація Цю теорію підтримували Б Мейлах, Д Наливайко Д Чижевський розглядав еволюцію письменства з позиції маятникового руху — від реалізму (метонімія) до неореалізму (метафора), від закритих форм до відкритих Всі ці схеми лише побіжно розкривали сутність Р Послідовно дотримуючись міметичних настанов, письменник-реаліст намагався підпорядкувати особливості розвитку фабули логіці подій реального світу, головною була проблема співвідношення правдоподібності і правди, «гіркої правди» (Стендаль), що не вважалися тотожними поняттями, на чому наголошували ще французькі класицисти та представники Академії Йшлося також про достовірність осягнення сутності життя, що спирається на життєву значущість ідей, осмислених і виражених певним автором Водночас наголошувалося, що він, прагнучи точності зображення, не повинен бути реєстратором чи побутописцем, а має сприймати реалії з відповідних світоглядних позицій, що пізнавальна настанова не зводиться до фіксованої інформації, бо спрямована на розкриття характерів, цілісного духовного життя особистості Однак реаліст не цікавився неповторними індивідуальними феноменами, завжди намагався пов'язати окреме з типовим, зосереджувався, за спостереженням Ф Енгельса (приватний лист до М Гаркнесс), на зображенні типових характерів у типових обставинах із дотриманням правдивості деталей Особливого значення у наративі Р надавалося конфліктності, драматизації бінарних опозицій, тлумачених як сюжетно-композиційний спосіб структурування художньої правди У літературі переважали прозові жанри, зокрема роман, повість, особливо цінувалася автобіографія, мемуари, щоденники та ін тексти строго документального змісту, які позначилися на драматургії, надавши їй ілюзійно-міметичних ознак, відтиснули поезію на периферію літературного простору, спонукаючи її до віршованого наративу та ілюстрації певних ідеологем Р переорієнтовувався з минулого на сучасність, на визнання конкретно-історичного підходу в художньому осмисленні явищ дійсності, трактував історію як поступальний розвиток (прогрес), надавав значення правдивості змалювання деталей, підтримував віру в гуманістичні ідеали, більшість із яких виявилися фантомними, зокрема під час кризи логоцентризму наприкінці XIX ст Художній історизм тісно пов'язаний із детермінізмом, який акцентував на сукупності типових характерів та обставин охоплюючи, крім соціальних, психологічні, природні чинники, аж до «міфічних» Поняття «Р» адекватно відображало тогочасну художню практику, репрезентовану творами О де Бальзака, Стендаля, Ч Діккенса, Г Флобера, В Теккерея, М Гоголя, Т Шевченка, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І Тургенєва, Л Толстого, Ф Достоєвського, Б Пруса, І Вазова, Б Грінченка, І Карпенка-Карого, І Франка, О Кониського, Б Нушича, А Шеноа, К Джальського, А Токаі, К Міксата, В Алесандрі, К Негруцці, Й Караджале та ін Їх називали представниками критичного Р, що лише частково відповідає тогочасній літературній дійсності, коли невідповідність суспільного ладу загальнолюдським етичним нормам підлягала безкомпромісному викриттю, як у сатиричних наративах М Салтикова-Щедріна Такі тенденції спостерігалися й у творах інших письменників, але не були у них визначальними Прозаїки і драматурги, переймаючи аналітичні методи експериментальної науки, намагалися бути об'єктивними, раціональними, дистанціюватися від зображення, тому в наративі вживали переважно форму третьої особи, водночас обирали роль всевідника щодо змальовуваних подій Недарма О де Бальзак, прагнучи відтворити правдиву панораму «Людської комедії», залишав за собою функцію секретаря, покликаного сумлінно фіксувати «всі типи людей всі обставини», Г Флобер закликав до «природно-наукової тверезості» при змалюванні людського характеру, І Франко проголошував навіть «науковий реалізм» Проте самі реалісти переглядали деякі теоретичні настанови Р у літературі другої половини XIX ст Так, Г де Мопассан не сприймав тези «зображення життя у формах життя», вважав, що слід показувати «не банальну фотографію життя», а «дати нам його відтворення повніше, захопливіше, ніж сама дійсність», що «показувати правду — значить дати повну ілюзію правди»

Виник сумнів в означенні реальності як такої, бо, на думку О Вайлда, «мистецтво — дзеркало, яке відображає того, хто в нього дивиться» Йшлося про ускладнений світ, який вимагав нових засобів зображення, що спиралися на положення «філософії життя», зокрема на погляди А Шопенгауера, Ф Ніцше, С К'єркегора, З Фройда та ін, розкривалися у творчості модерністів, яка протистояла художній обмеженості реалістів, пов'язаній із принципами європейського логоцентризму, як наголошували у своїх критичних працях В Кайзер, В Веллек, Ф Брінкман та ін Але спроби деяких письменників утриматися на позиціях Р, що зазнавав кризи, були досить відчутні Так, Р Роллан намагався «присвоїти собі звання Реаліста і повернути цьому слову все його благородство та велич» У XX ст Р співіснував із модернізмом, перейняв від нього чимало стильових особливостей (глибинний психологічний аналіз, асоціативність, потік свідомості, часові зсуви, «телеграфний стиль», прийоми монтажу та колажу тощо), поєднував, за спостереженням Д Затонського, відцентрові й доцентрові вектори, однак не втратив своїх домінантних ознак, що засвідчили твори «Жан-Крістоф», «Зачарована душа» Р Роллана, «Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «Родина Тібо» Р М дю Гара, «Фома Гордєєв» М Горького, «Прощання» Й Бехера, «Гомо Фабер» М Фріша, «Речі» Ж Перека, «Тихий Дон» М Шолохова «По кому подзвін» Е Хемінгуея, «Авесалом, Авесалом!» В Фолкнера, «Місто» В Підмогильного, «Робітні люди» М Івченка, «Ost» У Самчука, «Посланець до живих» В Міняйла, «викривальний роман» Лу Сіня, корейська «нова проза» («сін сосоль») Лі Гі Йона та ін

«Реалі́зм» — французький літературно-критичний журнал (червень 1856 — травень 1857), що виходив за редакцією Л Е Е Дюранті та критика А Ассеза Був виданням реалістичної школи, очолюваної письменником Шанфлері та маляром Г Курбе, які прагнули створювати мистецтво для народу, вважали, що основною літературною формою мусить бути проза, «роман сучасних звичаїв» нехтували поезією та естетичними критеріями

Реалістична ка́зка — жанр, близький до побутової, соціально-побутової та новелістичної казки, в якому, на противагу чарівній казці та казці про тварин, персонажі сприймаються як реальні люди В Пропп, вказуючи на відсутність у Р к фантастичних істот й ірреальних подій, наявність реальних людей, наголошував, що жанр «далекий від того, що ми називаємо реалізмом» Прикладом Р к може бути казка «Мудра дівчина»

Реа́лія (*лат realis дійсний*) — предмет (явище, поняття), що належить природі, культурі, побуту, історії і згадується у художньому творі, а також слова котрі його називають, прислів'я, приказки, афоризми тощо, які відтворюють соціокультурну, національну специфіку Р безпосередньо відображає речовий світ, пейзаж інтер'єр, стилістичні аспекти наративу, опосередковано — сюжет, розмежовується на об'єктивну (сукупність конкретних форм зовнішньої дійсності) та суб'єктивну (явища свідомості й несвідомого) Розрізняють історичні, громадські, культурні, фольклорно-міфічні, етнографічні, географічні (місцевий колорит), побутові Р, що зумовлюють труднощі при перекладі твору Так, для їх передавання можуть бути використані повна (англ pudding — *пудинг*) або часткова (чес kalhoty — *колготи*) транслітерація, буквальний переклад частин (англ skyscraper — *хмарочос*), мовний відповідник (рос уха — *юшка*), описовий прийом (італ mozzarella — *свіжий сир із молока буйволиці*) Термін поширився у перекладознавстві в 40-ві XX ст

Ре́бус (*лат rebus, від res річ*) — загадка, в якій слова, що потребують декодування, подано у вигляді малюнків, поєднаних із літерами, фігурами, символами Вважається різновидом зорової поезії Часто вживається в адаптованому вигляді для розваг у побуті Прикладом віршового Р можуть бути вірші «У зубного лікаря», де використана графічна кутова форма, або «Київ увечері» М Мірошниченка, в якому ужито цифру 100 в несподіваних семантичних нюансах

100жарів нами100
гу100
тлу100
чи100
промenти100, —
про100рово на100яне мі100

Такий різновид вірша також називається арифметичним

Реверді́ (*франц reverdir знову зазеленіло*) — жанр давньофранцузької ліричної поезії, в якому оспівували весну та пов'язану з нею зміну, очікувану красу, що відрізнялась від сірого зимового життя Поширений у ліриці труверів

Реве́рсія (*лат reversio повернення*) — див **Строфа́**

Революці́йний романти́зм (*франц revolution докорінна зміна і romantisme романтичний*) — стильова течія в українській поезії наприкінці 10-х — на початку 20-х XX ст, представники якої прагнули «одним ударом» покінчити з усіма суспільними та художніми суперечностями, на відміну від класичного романтизму з болісним переживанням непоєднуваності ідеалу та дійсності Заперечуючи одні цінності задля тотального утвердження інших, Р р, на якому позначалися ознаки більшовизму, зосереджувався на мотивах абстрактного космізму («Електрида» В Еллана, «Навколо» В Сосюри, «В електричний вік» М Хвильового та ін), хоч і зберігав національний колорит Інколи Р р обстоював принципи аскетичного ригоризму («Замість “Крейцерової сонати”» В Еллана), аморальний «червоний терор» (В Чумак) і цим відрізнявся від неоромантизму, котрий прагнув за допомогою вольових імперативів вивищити дійсність до духовного ідеалу

Ревю (*франц revue огляд*) — театральна чи естрадна вистава, скомпонована з окремих, підпорядкованих певному задумові самостійних сцен, номерів Як жанр музично-драматичного театру має ведучого, відповідних персонажів характери яких приховані за масками Назва журналу, поширена в іноземній, а також в українській періодиці, наприклад «Книжник-ревю»

Регіоналі́зм (*нім Heimatkunst, англ regionalism, франц regionalisme, від лат regionalis обласний*) — елемент діалекту, територія побутування якого обмежена однією чи кількома говірками Р можна вважати галицьку мову, застосовувану у творах «Покутської трійці» У літературі це поняття іноді вживається як синонім провінціалізму

Регіона́льне письме́нство (*лат regionalis обласний*) — художні твори, в яких зосереджено увагу на зображенні певної місцевості, на громаді зі специфічними ознаками, спільними культурою і мовою Таке письменство може мати значні масштаби або зводитися до локальних розмірів Так, від доби пізнього середньовіччя та Ренесансу окреслився європейсько-християнський культурно-літературний регіон, протиставний мусульманському, далекосхідному, африканському, індіанському тощо за бінарним принципом «свій — інший» У межах християнського Р п поставали католицький, православний, протестантський, англіканський тощо різновиди Нині виокремлюють регіони слов'янських, скандинавських, латиноамериканських тощо літератур, в яких, у свою чергу, можуть бути виокремлені менші утворення Характерною ознакою їх розрізнення видається мовний чинник Найвиразніше риси Р п окреслюються, коли йдеться про окремий край, місто, містечко, селище з власними звичаями, традиціями, побутом, які ніде не повторюються, тому викликають інтерес певного автора, найчастіше краянина Вважається, що тенденцію Р п започаткувала ірландська письменниця Марія Еджуорт («Замок Рекрент», 1800, «Белінда», 1801, «Далеко від батьківщини», 1809) До цього типу творів належать низка уессекських романів та повістей Т Гарді, урбанізовані романи А Беннетта про міста графства Стаффордшир В американському письменстві відомий різновид Р п у вигляді «літератури місцевого колориту» О Лонгстріта, Дж Хупера, Дж Гарріса, Р Брауна, Сари Орн Джуетт, Мері Мерфі Це явище притаманне й італійській (Грація Деледда писала про життя сардинських селян), іспанській (Емілія Пардо Басана змальовувала Галісію), французькій (Ж Жюно присвячував свої твори Провансу), сербській (І Андрич переосмислював минуле Боснії) літературам Німецьким читачам була відома «література рідного краю», створена Т Штромом про Шлезвіг-Гольштайн, В Раабе — про Брауншвейг, сільська проза Л Гангхофера, А Бартельса, Г Френсена, польським — письменство Підгалля та кашубів В українській літературі ознаки Р п притаманні творчості Г Квітки-Основ'яненка (Слобожанщина), А Свидницького (Поділля), С Ковалива (Бориславщина), Ольги Кобилянської (Буковина), У Самчука (Волинь) та ін

Регле́т (*франц reglette, від regler лінувати*) — друкарський пробільний матеріал, схожий на шпон, але більший від кегля (має розмір від шести до шістнадцяти пунктів) Використовується при заповненні пробілів на сторінці, для підкреслення заголовків, відмежування їх від тексту, відбивки колонок, формування полів

Регуляти́вні при́нципи (*лат regula норма, правило і principium основа, начало*) — принципи відповідності, інваріантності, симетрії, простоти тощо, які покладені в основу методологічних норм літературознавчого пізнання, вважаються складниками евристичних засобів дослідження художніх явищ, позначаються на стратегії теоретичного пошуку Р п є інструментарієм раніше отриманого знання з теорії літератури, виявляють спадкоємний зв'язок між уже відомими науковими моделями та новими

Регуля́ція (*лат regula норма, правило*) — сторонній вплив на творчість письменника з метою підпорядкувати його діяльність канону, характерний для доби класицизму, «соцреалізму», за якого творчість обмежувалася відповідно до нормативів діяльності, призначеної для обслуговування позамистецьких інтересів

Редагування (*лат redactus упорядкований*) — діяльність редактора, складник видавничого процесу, що полягає у вдосконаленні авторського рукопису, підготовці його для поліграфічного відтворення після внесення правок, врахування вимог друкованого органу і автора, іноді — після втручання цензури Р стосується й аудіовізуальної продукції Іноді такій роботі редактора передує рецензування Він мусить оцінити художній рівень, актуальність, стиль, зміст, композицію, ілюстративний матеріал, науково-довідковий апарат відповідного тексту, внести мінімум правки, не нав'язуючи автору своїх концепцій, смаків, не спотворюючи стилістики художнього твору Автор з урахуванням зауважень редактора робить відповідні зміни у рукописі Доля рукопису іноді залежить від рівня обдарованості редактора, його тактовності, чуття слова та стилістики Так, в американського прозаїка Т Вулфа був фаховий редактор М Перкінс, який водночас давав цінні поради Е Хемінгуею, Ф С Фіцджеральду Високий професіоналізм Р поетичних текстів був притаманний В Підпалому У канонізованих текстах Р зводиться до упорядкування та коментування Сучасне уявлення про Р почало формуватися з виникненням книгодрукування в Європі (середина XV ст) З другої половини XIX ст відбувалася спеціалізація редакторської праці, що вважалася головною ланкою видавничо-журналістської, літературно-критичної діяльності Р також стосується оперативного літературного опрацювання певного матеріалу для оприлюднення його у періодичному виданні, радіопередачі, телетрансляції

Реда́ктор (*франц redacteur, від лат redactus упорядкований*) — керівник видання (газета, журнал, альманах, збірник, вісник тощо), який затверджує його зміст, несе відповідальність за якість друку, організатор радіомовлення, телебачення Специфічною функцією Р є здійснення підготовки текстового матеріалу, переважно рукопису, до публікації або передачі в ефір Р називають і працівника виробничого відділу видавництва, який займається поліграфічним оформленням видання

Реда́кторське (*лат redactus упорядкований*) **всезнання́** — розуміння метанаративів класичним автором, критиком та ін , переконаними у всезнанні художніх текстів Поняття вживається також як характеристика гетеродієгетичного, всевідного наратора, який постійно втручається в текст, наприклад у романі «Через перевал» Р Іваничука Поняття постмодернізму

Редакці́йна (*лат redactus упорядкований*) **післямо́ва** — додаток до статті, брошури, книги у вигляді коментаря, коротких зауважень, лаконічних пояснень від імені редакції

Редакці́йна по́шта (*лат redactus упорядкований і нім Post, від італ posta зупинка, станція*) — сукупність матеріалів, що надходять до періодичного (неперіодичного) видання від читацької аудиторії листи, замітки, кореспонденції, зауваження з приводу публікованих матеріалів, прохання дати консультацію, скарги, літературні твори

Редакційна (*лат. redactus: упорядкований*) **стаття́** — матеріал, опублікований у періодичному виданні без авторського підпису. Зазвичай такими вважаються передові статті, огляди преси, листів, звіти. Анонімна публікація відображає погляд редакції.

Редакційна таємни́ця (*лат. redactus: упорядкований*) — збереження редакцією періодичного видання чи видавництва анонімів, псевдонімів, криптонімів тощо. Розголошення Р. т. підлягає дисциплінарній відповідальності.

Редакційний архі́в (*лат. redactus: упорядкований і archivum, від грец. archeion: адміністративна установа, відомство*) — редакційна ланка, переважно бібліотека, що має у своєму розпорядженні довідкову інформацію, спеціальну літературу, рукописи публікацій з різними правками, вирізки друкованого матеріалу, іноді листування авторів з редакторами тощо.

Редакційний ета́п написа́ння тво́ру (*лат. redactus: упорядкований і франц. étape: перегін, перехід*) — важливий складник творчої лабораторії письменника, що передбачає логіко-композиційний, стилістичний аналіз твору, його доопрацювання, літературне шліфування. Часто в цей етап втручається редактор, іноді цензор.

Редакційний оригіна́л (*лат. redactus: упорядкований і originalis, від origo: походження*) — передрукований, вичитаний, уточнений, повністю підготовлений до публікації текстовий або ілюстрований матеріал, що вважається основою видання, є для друкарні зразковим документом, зміни до якого вона вносить лише з дозволу редакції.

Редакційний портфе́ль (*лат. redactus: упорядкований і франц. portefeuille, від porter: носити, feuille: лист*) — сукупність рукописів, прийнятих редакцією для друку, але ще не зданих до роботи. Р. п. може містити договірні рукописи (за підписаними з авторами договорами), редакційні (наявні в редакції рукописи), виробничі (відредаговані рукописи або ті, що підлягають правці).

Редакційні (*лат. redactus: упорядкований*) **зна́ки** — система знаків, застосовуваних при правці редакційного оригіналу, що використовуються для вписування окремих слів та фраз у віддрукованому текстовому матеріалі без винесення їх на поля і без повторення знаків правок.

Реда́кція (*лат. red: знову і actio: дія*) — колектив, що здійснює підготовку і випуск у світ друкованих видань.

Реда́кція (*франц. rédaction, від лат. red: знову і actio: дія*) — літературне опрацювання тексту, що відображає етапи творчого його формування та побутування у відповідних культурно-історичних умовах, визначальним критерієм якого є воля автора. Авторська переробка може якісно змінити твір (остаточний варіант «Фауста» Й.-В. Гете порівняно з його «ПраФаустом»), фабулу, сюжет, що сприйматиметься як паралельний або інший щодо першого варіанта. Так, повість «Чіпка» Панаса Мирного, перетворена за участю Івана Білика на роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», мала шість Р. Їх було шість і у роману «Воскресіння» Л. Толстого. Трапляються випадки, коли з'являються публікації з кількома Р., як-от «Змова Фіеско» Ф. Шиллера (1783, 1784, 1785), «Спокуси Св. Антонія» Г. Флобера (1849, 1856, 1874) тощо. Р. застосовується, коли автор прагне поліпшити твір, надати йому більшої досконалості, часто після зауважень критики, іноді після втручання редактора, цензури. Поняття «Р.» вживається і щодо виявлення переробки тексту пам'ятки писемності, намагання переписувача змінити його відповідно до ідеологем чи за волею замовника, як сталося з Повістю минулих літ та ін. києворуськими літописами.

Редере́йкери (*голл. rederijkers*) — товариства шанувальників літератури, артистичні цехи на зразок «камери риторів», сформовані у Фландрії (XIV ст.), поширені у Голландії (XV ст.). Кожне з них мало власну назву, наприклад «Дика троянда» в Амстердамі чи «Фонтан» у Генті, герб, девіз, керівника (принца), зробило значний внесок у розвиток національної мови та письменства, заклало підвалини професійного театру. У творчій атмосфері Р. віртуозною стала традиційна техніка віршування. Найвідомішими Р. були А. Бейнс, М. де Касталейн, А. де Ровере, К. ван Гістеле, К. Еверарт, Д. Корнгерт, К. ван Мандер, Й. ван ден Вондел, П. К. Гофт, Г. А. Бредеро та ін., поетична спадщина яких впливала на літературу Нідерландів до XIX ст.

Реди́ф (*араб., букв.: той, хто сидить за вершником*) — повторювання слова або кількох слів наприкінці кожного рядка в тюркомовній, перській, індійській, арабській класичній та сучасній східній поезії. Р. поширене, зокрема, у ґазелі, мухаммасі, муссадасі. Застосований у першому бейті Р. без будь-яких змін може повторюватись у всьому вірші, як в одному з творів Гафіза, перекладеному В. Мисиком:

Днів, що з друзями провів, не забувай!
Тих далеких любих днів не забувай!
Як уста твої отруїть сум,
Тих, із ким ти пив і їв, не забувай!
Хай тебе вже й не пригадує ніхто,
Ти і тепер їх, як братів, не забувай! [...].

Перед Р. завжди вживається рима, на відміну від епіфори в європейській поезії. Він доповнює її музичну роль, тому більшість східних поетів вдаються до Р. За спостереженням Шафії-Кедкені, з 550 ґазелей Гафіза тільки 75 не мають Р., з 580 у Сааді — лише 90. Р. іноді трапляється і в українському віршуванні, зокрема у доробку В. Коломійця:

Що — доля?
Край поля тополя...
Вітри напинали!
А їй все мало...

Що правда?
Грозою протята
Віть дуба-гримайла! —
А їй все мало.

Що слава?
Шипшина гіллява.
Взяли обламали!
А їй все мало [...].

Редонді́лла (*ісп. redondilla*) — чотиριверсова строфа в іспанському віршуванні з восьмома складами в кожному віршовому рядку, з довільним римуванням, хоч найчастіше застосовуються рими за схемою *abba*.

Реду́кція (*лат. reductio: повернення, відновлення*) — дія, спрямована на спрощення явищ. У літературознавстві йдеться про зведення під час науко-

вих досліджень певного студійованого явища до іншого, однієї проблеми до іншої задля їх спрощення Використовується, коли літературне явище важко осягнути без абстрагування від багатьох його властивостей та відношень Літературознавці використовують досвід логіки, вдаючись до Р під час доведення певних концепцій, зокрема при спростуванні шляхом доведення до абсурду Р відома також письменству Так, сучасну новелу можна сприймати як усічене оповідання, переказ — як схему твору, ремінісценцію — як натяк на певний зразок тощо У мовознавстві Р називають ослаблення артикуляції звука, зменшення сили, довготи та зміну тембру звучання Виокремлюють Р кількісну (зменшення довготи і сили звука без зміни тембру) та якісну (втрата чіткої вимови, певних ознак тембру), що стосується передусім ненаголошених голосних Р в аналітичній психології вказує на спосіб семіотичного, а не символічного тлумачення явищ несвідомого, наприклад сновидінь Вона прагне схематично поновити первинні структури, однак не конструктивно, а зводячи складні диференційовані системи до елементарних, часто інфантильних, інстинктивних першоджерел, намагаючись пояснити їх через конкретні реалії

Редунда́ція (*лат redundatia надмірність*) — перенасичення художнього твору тропами, стилістичними фігурами, ускладненими синтаксичними конструкціями, повтореннями, інтертекстуальними алюзіями Поняття запозичене поетикою з теорії інформації

Редупліка́ція (*лат reduplico подвою*), або **Гемінáція,** — спосіб утворення нових слів чи висловлень на підставі повного або часткового повтору початкового складу, кореня, основи чи цілого слова *буль-буль, мур-мур, мама, прапрадід, попогуляти, ледь-ледь, сидьма сидіти, синій-синій, навіки-віків, де-не-де, вряди-годи* тощо Наприклад, у народній казці «Івасик-Телесик» «*Гуси-гуси-гусенята, візьміть мене на крилята*» Р є основою повтору, плеоназму, тавтології

Режисéр (*франц regisseur, від лат regere керувати*) — працівник театру, кіно-, телестудії, редакції радіомовлення, який здійснює постановку п'єси або інсценізованого твору Він мусить усвідомити ідейно-художній задум автора (сценариста, лібретиста), розраховуючи на глядача або слухача, розробити трактування його тексту, скоординувати творчу роботу акторів та співпрацю допоміжного персоналу — костюмерів, гримерів, операторів, освітлювачів та ін

Режисýра (*нім Regie, англ stage-setting, франц mise-en-scene, польс rezyseria, рос режиссура, від франц reegisseur, з лат regero керую*) — професійна діяльність режисера, яка передбачає творчий процес втілення драматургічного матеріалу (сценарію, лібрето) у сценічну форму чи інсценізацію художнього твору будь-якого жанру Здійснюється на основі задуму режисера, що полягає в розкритті ідейно-художнього змісту відповідного тексту, його інтерпретації, у визначенні ритму і темпу вистави, кіно-, телефільму, різних жанрів радіотеатру, у розробленні мізансцен, у становленні разом із художником принципів оформлення

Резистáнс (*нім Resistenz, франц resistance, від лат resisto протистою, чиню спротив, протидію*) — рух опору поневоленої нації проти окупації Часто, зокрема під час Другої світової війни, його динаміку формувало письменство Популярними стали партизанські пісні, переважно анонімні, хоч іноді були відомі й деякі автори, як в Албанії (загиблий у 1944 М Мето, Ф Г'ята, М Дода) Партизанський фольклор у цій країні мав сатиричне спрямування, на підставі чого Ш Мусарай написав поему «Епопея Бали Комбетар» (1944) Партизанські пісні складали і в Італії Відомі болгарські поети-партизани Х Кирпачев, Ц Спасов, друкувалися збірки Х Радевського («Коли бракувало повітря», 1945), на літературу Р впливали критичні статті Т Павлова, К Кюлявкової — редактора (разом із Л Стрелковим) нелегальної газети «Патріот» (1944, Ч 1—2), з'являлися оповідання та нариси В Воденичарського про в'язнів фашистських концтаборів У польському підпіллі поширювалося до 1400 періодичних видань, серед них «Перелом» (1942—43), «Літературний місячник» (1942—43), «Мистецтво і народ» (1942—44) та ін , антології «Незалежна пісня» (1942), «Дух свободи в пісні» (1942), «Правдиве слово» (1942) Поряд зі старшим поколінням поетів (Л Стафф, М Яструн, С Р Добровольський та ін) постало «драматичне покоління» варшав'ян К К Бачинського (збірка «Вибрані вірші», 1942), Т Гайци (збірники «Привиди», 1943, «Звичайний грім», 1944), З Строїнського (збірка віршів у прозі «Вікно», 1943), Т Боровського Відомі оповідання Р Братного, В Жукровського, популярною була повість «Каміння для редута» (1943) А Камінського Підпільну видавничу справу налагодили у Франції (утворене П де Лескюром «Опівнічне видавництво», «Французька бібліотека», газета Національного комітету письменників «Летр франсез», заснована в 1942 Ж Декуром), з'явилися антології «Честь поетів» (1943), «Європа» (1944) Поезія, за словами П Елюара, подалася «в макі», тобто до партизанів (популярна «Пісня партизанів» М Дрюона та Ж Кесселя) Ця настанова виражена у його збірках («Поезія і правда 1942 року», 1942, «Віч на віч з німцями», 1942—45), Л Арагона («Ніж в серце», 1941, «Очі Ельзи», 1942, «Паноптикум», 1943, «Французька зоря», 1945), у доробку Р Десноса, Ж Превера У концтаборах загинули Р Деснос, М Жакоб, у бою — Ж Прево Л Муссінак у творах «На плоту "Медузи" Щоденник політичного в'язня» (1945) відтворив жах концентраційних таборів Героїка руху опору відображена у творах «Військовий льотчик» (1942) А де Сент-Екзюпері, «Авіньйонські коханці» (1943) Е Тріоле, «Ціна людини» (1944) К Моргана та ін Часто французькі письменники зверталися до античних інтертекстів п'єси «Антігона» (1943) Ж Ануя, «Мухи» (постановка 1943) Ж П Сартра, «Калігула» (1938, опубліковано в 1944) А Камю Загинули у фашистській в'язниці чеський публіцист Ю Фучик — автор «Репортажу з петлею на шиї», а також В Ванчура, Я Кратофіл, К Полачек Несприйняття окупаційного режиму відчутне у творчості поетів «Групи 42» Й Кайнара, Й Коларжа, як і в словацьких сюрреалістів Р Фабри, Ю Ленка, Ш Жари, В Рейсела, у «бойовій» ліриці Л Новомеського, Ф Краля, Я Єсенського, Я Смрека Партизанські «Антифашистські пісні» (1941) поширювалися у Югославії разом із збірками «Подолаємо бурю» (1942) М Бора, «Ластівка у кулеметному гнізді» (1942) Й Поповича, поемою «Стоянка, мати із Княжполя» (1942) С Куленовича, учасника боїв на Козарі, пое-

мою «Яма» (1943, опубліковано 1944) І. Горана Ковачича, творами В. Назора, К. Дестовника-Каюха, Ю. Каштелана, М. Дединаца, Н. Кранец-Пайліна, І. Грудена, які загинули в гестапо. У Р. брали участь бельгійські письменники Л. Ван Екхаут, М. Брат, М. Тірі, А. Корнелюс, Л. Анре; загинули у концтаборі поет Р. Блік (1945), Г. Ф. Аннекар, редактор підпільної газети «Голос бельгійців» (концтабір Бальзен, 1945), поетка Маргарита Бервет, автор поеми «Орфей», вбита в тюрмі Вольфтенбюттель (1944). Данський прозаїк Х. Кірк написав у концтаборі «Пісню Горсереда», роман «Раб», письменник-священик К. Мунк засуджував колаборантів у поезії, народній драмі «Нільс Еббесен» (1942), вбитий гестапівцями (1944) К. Аббель закликав до боротьби за свободу (драми «Королева-привид», 1943; «Сідькеборг», 1946). Відомими були колективний збірник данських поетів «Горить вогонь» (1944), збірники «Данські береги» (1941—43), «Сонячні плями» (1941), «Вірші в еміграції» (1945) О. Гельстеда, «Квітень в Данії» (1942) П. Серенсена, історичний роман «Свобода це змиє» (1943) К. Ліннемана. Антифашистським пафосом перейнята лірика угорських поетів Л. Лукача («Дроворуб», 1941; «Надгробне слово», 1944), Ж. Варнаї («Вистукуйте!», 1944), А. Гідаша (цикл «Стогне Дунай», 1944—47) та ін. Поширеною в Норвегії були поезія, друкована в нелегальних виданнях, та публіцистика (збірники «Прапор» та «Свобода» Н. Гріга), історичні романи «Ан-Магрітт» (1940) Ю. Фалькбергета, «Лассе Ага» (1941—43) А. Вогенса, «Вересневі приморозки» (1941) А. Хауге та ін. У Німеччині, з якої емігрували Б. Брехт, С. Цвейг, Анна Зегерс, Л. Франк, Т. та Г. Манни та ін., з'явилася поезія внутрішньої еміграції (В. Бергенгрюн, Р. Шнайделер, О. Лерке, К. Шольц, Й. Клеппер та ін.), друкувалася підпільна газета «Внутрішній фронт» за редакцією Й. Зіга. У Франції нелегально з'явилася збірка «Німеччина мусить жити» (1944) Роберта Ланцера (псевдонім Р. Леонгарда), вчений-філолог В. Кравс, очікуючи на страту, написав роман «ПЛН. Пристрасті галіконської душі» (видано 1949). У Р. активну участь брала очолювана А. Сікеліаносом Спілка грецьких письменників, друкувалися (5—100 екземплярів) або поширювалися в рукописах поезії К. Варналіса, Я. Ріцоса, О. Елітіса, Н. Вреттакоса та ін., створена музика до віршів поетки С. Мавроїді-Пападакі, В. Ротаса та ін., тема Р. відображена у прозових творах «Вогонь» (1945) Д. Хаздіса, «Концтабір Хайдарі» (1945) Т. Корнароса. Італійські поети, долаючи естетику герметизму, також брали участь у Р. (Дж. Унгаретті, Е. Монтале, У. Саба), видали збірки А. Гатто («Голова на снігу», 1944—45, опубліковано в 1949), С. Квазімодо («П'ята чужинця на серці», 1946). Героїка Р. відображена у романі «Люди і нелюди» (1945) Е. Вітторіні. Антивоєнні мотиви були притаманні віршам румунських поеток Марії Бануш та Магди Ісанос, ліриці М. Бенюка (збірники «Вірші», 1943; «Втрачене місто», 1943), оповіданням К. Петреску («Загибель чайки», 1943), М. Садовяну («Місточки», 1943), памфлету «Барон» (1943) Т. Аргезі, в якому висміювався німецький посол у Румунії барон фон Кіллінгер, за що автор потрапив до концтабору. В українській літературі періоду Другої світової війни також наявні ознаки Р. Передусім ідеться про повстанську поезію, яку ґрунтовно дослідила Ірина Роздольська («Українська поезія резистансу 40—50-х років XX століття: генетичний контекст і естетична природа», 2000). Використавши термін, запроваджений Ю. Русовим, враховуючи спостереження Л. Полтави, Б. Романенчука, П. Слобожанського та ін., вона аналізувала віршовий доробок М. Кушніра, Марка Боєслава, П. Волоша-Василенка, Івана Хміля (псевдонім В. Лагодюка-Бойтика), Г. Соколенка, Н. Орельця, С. Хріна, М. Вереса, Олени Теліги, Марти Гай, О. Ольжича, П. Василевського, М. Сарми-Соколовського, П. Євтушенка та ін., трактуючи його як їхній екзистенційний вибір, як реалізацію у слові героїчної діяльності в ім'я свободи людини, незалежності від німецьких чи радянських окупантів. Поняття «Р.» поширюється і на інші збройні національно-визвольні рухи в Україні, зокрема на період 1917—21. Воно може розсувати свої історичні рамки, охоплюючи києворуську чи козацьку добу, гайдамаччину чи повстання опришків, однак не обмежується збройною відсіччю будь-якому агресору, відображеною в усній народній творчості та в літературних творах. Ознаки Р., що збігався з перманентними відродженнями, спостерігаються і в культурно-просвітницькій діяльності братських шкіл, Кирило-Мефодіївського братства, київської Громади, львівської «Просвіти», Братства тарасівців. Його вияв був властивий також Літературній дискусії 1925—28, ліриці поетів «Празької школи», дисидентів та ін. Літературний Р. найповніше розкрився у творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Багряного, В. Стуса та ін., в якій викривалася колоніальна політика царської чи радянської Росії, формувався тип українця, здатного протистояти силам, що руйнують національний світ.

Резолюти́вна (*лат. resolutio: рішення*) **розв'я́зка** — за Арістотелем, частина фабули, що розгортається від початку зміни у долі персонажа до фіналу, відмінна від деномеунативної розв'язки.

Резолю́ція (*лат. resolutio: рішення*) — рішення, постанова, що приймаються на з'їздах та ін. зібраннях внаслідок обговорення певних питань.

Резоне́р (*франц. raisonneur, від raisonner: розмірковувати*) — персонаж драматичного твору, який не бере активної участі у дії, натомість виголошує промови та повчання. Використовується також у прозі. Часто його устами автор виражає свої думки про зображувані події чи інших героїв, ставлення до літературних та позалітературних явищ. Р. використовувалися здавен в античній драматургії, в дидактичній літературі, в літературі виховання, у творах класицистів (Клеонт у «Тартюфі» Мольєра, Стародум у «Недоростку» Д. Фонвізіна), просвітників (романи С. Річардсона, Ж. Ж. Руссо) тощо. У наратології Р. називають типового наратора. Нині це поняття вказує на персонажа, дії якого не відповідають велемовним словам.

Резюме́ (*франц. résumé: короткий виклад*) — лаконічний виклад наукового видання (монографія, збірник, стаття, дискусія, виступ), що містить його основні положення, вважається важливим складником науково-довідкового апарату видання, часто подається іноземними мовами. У наратології — канонічний наративний темп, одна з оповідних швидкостей поруч з еліпсом, паузою, сценою. Р., називаючи діапазон швидкостей між сценою та еліпсом, виникає за умови, коли час дискурсу менший від часу історії, коли оповідна ланка коротша за оповіджуване, коли відносно коротка частина наративу відповідає порів-

няно довгому нaратованому часу Р контрастує зі сценою, а в класичній розповіді утворює зв'язок між епізодами і тлом, на якому вони проступають

Реідеологізáція (*лат re префікс на позначення зворотної дії, грец idea вигляд, ідея, logos: слово, вчення*) — філософська та літературознавча концепція 70-х XX ст, метою якої було усунення протиставлення між ідеологією та мистецтвом з його іманентними характеристиками Р змінила деідеологізацію модернізму Її прихильники вдавалися до пошуку нової ідеології, яка могла б відновити зв'язок між нею та художньою дійсністю, що відображена у засобах масової інформації, на сторінках масової літератури тощо

Реіфікáція (*англ reification уречевлення, від лат res річ*) — уречевлення ідей та слів, використання їх так, наче вони є об'єктами, що безпосередньо сприймаються органами чуття Це поняття, адаптоване Ф Джеймсоном («Політичне несвідоме», 1981) до потреб постмодернізму, вказує на міфічні процеси, що відбуваються у людській свідомості за доби утилітаризованої цивілізації, на перетворення абстрактних понять у немовби реальні предмети Такі тенденції позначилися і на мистецтві, яке, втративши синтетичність, зазнає розщеплення, руйнування цілісності світосприйняття Окремі його диференційовані жанри, стилі набувають атомарного вигляду, виявляють схильність до подальшого безмежного розгалуження Ці взаємопов'язані процеси відображають стрімку дегуманізацію індивіда Модернізм виявив протест проти Р, перетворення людини на знаряддя виробництва, спроектував символічний, лібідозний акт з метою формування утопічної компенсації вихолощеного, деградованого суспільства Ф Джеймсон, прихильник соціально-історичного розуміння цивілізації, найповніше розкрив свій погляд, аналізуючи зорові мистецтва, які, на його думку, здатні глибше осягнути об'єкти, раніше недоступні для художньої практики, простежив, як синтетизм видозмінився у станкове малярство, у мальовничу мову імпресіоністів, у самоціль кольорових фіксацій абстракціоністів Аналогічні тенденції притаманні й письменству, що дослідник проаналізував на прикладі творчості Дж Конрада

Рéймське євáнгеліє — євангеліє, написане священиком монастиря Василіанів, книжником Прокопієм (Вишгород, 1018) На підставі хибного запису від 1782 поширилася містифікація про константинопольське походження пам'ятки, яку підтримував Ж Л Корвін де Ястржембський, що спростував П Курінний («Реймська Євангелія — найдавніша пам'ятка письма Київської Русі», 1946) Пізніше цю пам'ятку як віно княжна Анна Ярославна вивезла до Франції (1049), залишивши на ній свій підпис (1063) Р є складається з двох манускриптів Перший із них написаний на шістнадцяти листках кирилицею, починається з останніх слів Євангелія від Матвія (8 26), оздоблений візантійським орнаментом Другий — глаголичний, писаний чорним чорнилом з червоними лініями, має виділені ініціали, його тексти розташовані за чергуванням свят римського календаря від Вербної неділі до Благовіщення Друга частина привертає увагу написом по-французьки, зробленим у 1395, де зазначено, що Євангеліє та Послання виконані слов'янською мовою з багатьма українізмами (*неділя, третю годину, ідіте і ви в виногради мої* та ін), що «цей рутенський текст був подарований покійним Карлом IV, імператором Римської Імперії, задля вшанування празького монастиря Св Ієроніма та Св Прокопія» у Празі Згодом Р є було передароване кардиналом Де Лорреном Реймському собору (1669), описане в інвентарі реліквій Нотр-Дам де Реймс, мало багатий оклад, знищений під час французької революції 1793 Пам'ятка відіграла важливу роль у французькому суспільстві на ній присягали королі під час коронацій, починаючи від Філіппа І, сина Анни Ярославни, онука Ярослава Мудрого, і закінчуючи Людовіком XVI Нині оригінал пам'ятки зберігається у Реймській бібліотеці Карнежі, а факсимільна копія — у відділі рукописів паризької Національної бібліотеки

Рéйтинг (*англ rating оцінка*) — суб'єктивна оцінка літературного (мистецького) явища за відносною шкалою За допомогою Р здійснюється класифікація літературних жанрів, стилів, форм, вибудовуються канони, за якими дається експертна оцінка певного феномену письменства

Рéквієм (*лат requiem, від requies спокій*) — багатоголосий циклічний вокальний чи вокально-інструментальний твір скорботно-патетичного звучання, різновид католицького богослужіння на слова латинської молитви «Спокій вічний дай їм» («Requeim aetarnam dona eis») До цього жанру зверталися композитори В-А Моцарт, Л Керубіні, Е Л Берліоз, Дж Верді, Й Брамс та ін Відомий він був й українським композиторам, зокрема М Лисенку («Жалобний марш» на слова Лесі Українки), М Леонтовичу (обробка народної пісні «Козака несуть»), К Стеценку («Панахида» на тему українських псалмів та кантів) За аналогією до музичного значення Р застосовується і в художній літературі, передусім у поезії (Ф Саар, Р-М Рільке, Г Гупперт, Дж Хілл, С Черкасенко, Тамара Коломієць, І Драч та ін), наприклад «Requiem» М Чернявського

Як мрійний сон пливуть літа
Як на моря млистій грані
Щезає човен у тумані,
Так зникне молодість свята
А там, там смерть і забуття
Страшна безодня безпросвітня
Де не засвітиться новітня
Ніколи вже — зоря життя
І всі ми згинемо, мов сон
Забудем все, всі нас забудуть,
А інші люди жити будуть,
Їм буде сяять Оріон [ ]

Р може бути й частиною поетичного твору, більшого за обсягом, ніж вірш, фіналом твору (поема Юрія Клена «Прокляті роки»), визначати жанр поеми («Похорон друга» П. Тичини, «Реквієм» Анни Ахматової чи покладений на музику Д. Кабалевським однойменний твір Р. Рождественського, «Реквієм» С Грохов'яка тощо), вживатися у прозі, як-от у романі «Реквієм за черницею» В Фолкнера.

Реквізи́т (*лат requisitum необхідне, потрібне*) — сукупність справжніх та бутафорських речей, необхідних для вистави, обов'язкові дані як елемент правильного оформлення документа, вихідні дані книжки.

Рекла́ма (*франц. reclame, від лат. reclamare: викрикувати*) — популяризація товарів, послуг за допомогою оголошень, розміщених на спеціальних щитах, у пресі, радіомовленні, на телебаченні. Р. вважається важливим складником масової культури, широко використовується засобами інформації, розрахована на розширення кола споживачів. Часто певні мальовані чи фільмовані зображення мають словесний супровід, інколи навіть віршову форму, в якій використовують семантичну гру. При цьому Р. імітує естетичні властивості мистецтв, хоч переважно позбавлена артистичних якостей.

Реконстру́кція (*лат. re: префікс на позначення зворотної дії і constructio: побудова*), або **Реститу́ція**, — відновлення первісного тексту твору, його фрагментів, елементів на підставі рукописних, машинописних варіантів, записів, іноді публікацій. Першорядного значення Р. надає текстологія, метою якої є виявлення автентичного тексту, усунення його спотворень чи фізичних ушкоджень. Р. здійснює також історія літератури, що вивчає діяльність певної школи, угруповання, перебіг літературного процесу, висвітлює видавничу справу, моделює певний конкретно-історичний період, епоху тощо.

Рекру́тські пісні́ — українські народні пісні, у яких ідеться про важку долю юнаків, приречених на військову службу-каторгу, про їхні покалічені долі, про розлуку з родиною тощо. Поява Р. п. зумовлена запровадженням Петром І солдатчини в Росії, що спершу була довічною, а в 1793 обмежена 25 роками, та жовнірством в Австро-Угорщині. Основний мотив Р. п. — недоля юнаків, скарги на фатальні сили, що позбавляють їх справжнього життя і асоціюються з похоронами:

[...] Пішли, пішли некрутики,
Лиш шапочки видно.
Не під єдним некрутиком
Ворон коник грає,
Не за єдним некрутиком
Матінка вмліває;
Не під єдним некрутиком
Ворон коник скаче,
Не за єдним некрутиком
Мати рідна плаче.

Різновидом Р. п. вважаються пісні безталанних матерів, сестер, наречених рекрутів. Жанр та потворна дійсність рекрутчини відображені у поезії Т. Шевченка, творах Марка Вовчка («Інститутка»), С. Воробкевича («Жовняр»), Ю. Федьковича («Рекрут», «Дезертир»), І. Нечуя-Левицького («Дві московки»), Ольги Кобилянської («Земля»), В. Стефаника («Стратився», «Виводили з села») та ін. Українські Р. п. співвідносні з білоруськими, литовськими, латвійськими, російськими.

Релятиві́зм (*лат. relativus: відносний*) — методологічний принцип відносності літературознавства, що полягає у специфічній інтерпретації літератури, світоглядних та естетичних систем письменства, абсолютизує нестабільність художніх явищ, їх залежність від різних умов та ситуацій. Р. властиві скептицизм і невизнання сутності мистецтва, що ненастанно змінюється, тому позбавлене досконалості з погляду історичного розвитку, часто переживає кризи. Аналітичний Р. живиться джерелами філософії історії О. Шпенглера, А. Тойнбі, Л. Гумільова, настановами екзистенціалізму та постпозитивістської філософії науки від Дж. С. Мілля та О. Конта до Е. Маха, А. Ейнштейна, представників Віденського гуртка.

Реляти́вний (*лат. relativus: відносний*) — той, що стосується відносності знань людини, які мають конвенційний вигляд; що скептично ставиться до абсолютизації істин, вичерпної пізнаванності світу, протистоїть догматизму. Поняття характеризує напрями бароко, романтизму, модернізму, особливо постмодернізму, ним оперують герменевти, постмодерністи.

Реля́ція (*лат. relatio: донесення*) — опис подвигу певної особи у документі, що подається для її нагородження.

Рема́рка (*франц. remarque, від remarquer: спостерігати, відмічати*) — авторські пояснення умов та часу дії, зовнішнього вигляду й поведінки дійових осіб, їх міміки, інтонації, психологічного змісту висловлень тощо у драматичному творі, переважно позначені іншим шрифтом; мають настановчий характер для режисерів, акторів та читачів. Якщо Р. стосується акту, сцени, епізоду, то формулюється означення, інколи опис місцевості, де відбувається дія. Специфіка таких формулювань зумовлена жанром, стилем твору, призначеним для сценічного втілення. Р., зокрема авторська, інколи у драмі відіграє ту саму роль, що й описи у малій прозі. У драмі для читання Р. має розгорнутий вигляд, виконує функцію монологу, ретроспекції, опису, монтажних епізодів та наративів. В античному театрі вона характеризувалася стислою формулою, набувала розширеного вигляду у творах XVIII ст. Іноді Р. доповнює дані про персонажів: вказує на вік, риси характеру, деталі біографії, соціальний стан, етнічні ознаки, як у драмах Г. Гауптмана. Іноді використовується розгорнута белетризована Р. (Б. Шоу, Т. Вільямс, Ю. О'Ніл, Вс. Вишневський) або поетична, як у «Лісовій пісні» Лесі Українки, особливо в «Патетичній сонаті» М. Куліша, де вона перетворюється на своєрідну ритмізовану мікроновелу, переказану Ільком Югою: «*Марина грає. Мені здається, ще одна хвилина, ще один дотик рук — і хвиля світлоярливого пафосу досягне неба, задзвенить об зорі, і тоді небо — зоряний рояль, місяць — срібний ріг заграють вічну над землею патетичну симфонію. Мені неможливо ясно в очах, я бачу далекі зоряні простори, я ніби чую музику зір — одного не бачу, як до мене йде з листом Марина. На сходах обганя її офіцер. Оглядається*». Концептуального значення Р. надають постмодерністи, вбачаючи в ній маргінальний засіб для розкриття прихованих форм неусвідомленого мислення певного автора, начебто не причетних до тексту. З огляду на це Р. є примітки на полях, доповнення, концепти, що відображають трансформацію творчих поглядів письменника, на чому наголошував Ж. Дерріда у деконструктивістських студіях «Поштова картка», «Шпаргали: стилі Ніцше» та ін. Поняття вживається також на означення друкарської назви підрядкових приміток, застосовується в описовій частині зворотного ряду, яка тлумачить спосіб розкриття теми, дає образне (екранне) її розв'язання. Р. є і спеціальна позначка у словнику, що містить граматичну, стилістичну або інші характеристики слова.

Ремаркі́зм — проблемно-тематичний комплекс у літературі 20—30-х XX ст., зумовлений до-

лею та творчістю митців «втраченого покоління» Значну роль у формуванні цього світосприйняття відіграли персонажі творів Е-М Ремарка («Три товариші», «Тріумфальна арка» та ін), який, увібравши умонастрої вічних героїв (Вертера, Чайльд-Гарольда, Базарова), образів із творів «проклятих поетів», Ф Ніцше, став єднальною ланкою з новітніми нонконформістами, пацифістами, авангардистами, з письменниками, приреченими на самотність, маргінальність, відчуження у світі безнадійного абсурду, позбавленими права на повноцінне життя, здатними на гіркий гумор Ф Кафкою («Замок», «Процес»), Е Хемінгуеєм («По кому подзвін»), екзистенціалістам Ж П Сартром («Нудота»), А Камю («Чума») Саме вони стали носіями достеменних цінностей, що формувалися у «незаконному», напівлегальному просторі андеграунду Таке трагічне світосприйняття, що тривало і після Другої світової війни, притлумилося наприкінці 50-х XX ст , стало неактуальним у суспільстві споживацьких інтересів

Ремінісце́нція (*лат reminiscentia спогад*) — різновид інтертекстуальності, відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання до іншого тексту, його мнемонічний слід, завдяки якому автор нагадує читачеві про попередні неназвані літературні факти та їх текстові компоненти, викликає складні асоціації Так, у вірші В Стуса «У цьому полі, синьому, як льон » рядки «*І власної неволі / Спізнати тут, на рідній чужині*» асоціюються зі словами Т Шевченка «*на рідній, не своїй землі*» Р виявляється в інтертекстуальній подібності композиції, стилістики, фразеології, вважається одним із носіїв сенсу, образом літератури в літературі, має широкий діапазон функцій може бути дзеркалом художнього чи соціокультурного тла, відтворенням художньої атмосфери певної доби, засобом літературної полеміки чи пародії, перифразом, розрахованим на знання читачем першоджерела Крім літературної Р , використовують паралітературну публіцистичну, філософську, наукову, громадсько-політичну і т п Вона буває явною, експліцитною, розрахованою на пряме впізнавання, та імпліцитною, прихованою, підтекстовою Її виявлення можливе завдяки встановленню вузького семантичного кола відсилань до вірогідного джерела За своєю функцією, літературною суттю Р подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них та від цитати, не усвідомлюється автором, виникає внаслідок значного впливу на нього творів інших письменників, жанру, стилю, стилістики, образної системи, ритміко-синтаксичних ходів тощо, не завжди може бути верифікована Р сприймають у певному контексті, у зв'язках із традицією, у ній віднаходять ознаки новаторства, відображення діалогу з попередньою художньою культурою Цікавим є образ Степана Радченка з роману «Місто» В Підмогильного, що асоціюється з образами Ежена Растіньяка («Людська комедія» О де Бальзака), Жюльєна Сореля («Червоне і чорне» Стендаля), а також Любого Друга з однойменного роману Г де Мопассана Інколи йдеться про авторемінісценцію, коли автор посилається на власні твори, як М Хвильовий у своїх «Арабесках», змальовуючи «*тихий азіатський город — без проституток, без чорної біржі, без бруду*» Утопічні видіння, де панує принцип liberum arbitrum (вільний вибір), можна вважати автоцитуванням вірша «Трамвайний лист» М Хвильового « *я вже бачу вітчизни ескіз / Геніальне азіатське місто / (без бруду, без повій, без брехні)*» І Качуровський відносить Р до фігур конструкції

Ре́нґа (*япон , букв нанизані вірші*) — жанр японської поезії, поширений у XV—XVI ст , сформований у XII—XIII ст з віршової гри, поетичних конкурсів ута-авасе У складанні його творів брало участь кілька авторів, здебільшого три Перший пропонував строфу на три верси (п'ять — сім — п'ять складів), другий, враховуючи думку попередника, додавав два семискладових віршових рядки (агеку), внаслідок чого з'являлася танка Якщо третій приєднував трирядкову строфу, аналогічну початковій, перший автор міг написати дворядкову строфу і т д , завдяки чому витворювався довгий вірш (інколи до тисячі строф) із танка на теми явищ природи Таким чином за принципом аналогії чи антитези утворювалася колективна поема із погодженою темою, хоч ліричний сюжет міг розвиватися у несподіваному напрямку, набувати, на відміну від танка, ознак філософських медитацій чи дидактичних настанов Хоча таке написання Р було запозичене з китайської поезії, жанр формувався на національній японській основі У ньому виокремили високий (усінренґа) та низький (мусінренґа) стилі Наприкінці XVI ст поширилися жартівливі Р (хайкай-ренґа) з уживанням просторіччя та вульгаризмів, введені до складу анонімного «Збірника безглуздих співів верхи на палиці» (1499) З'явилися збірники класичних Р , які упорядкував Ґіо Соґі та його учні Сьохаку і Сотьо («Сто віршів ста поетів з Мінасе», 1488, «Сто віршів ста поетів з гори Юама», 1491), прихильники естетичної категорії піднесеного та щирого почуттів Ґіо Соґі належать також власні антології Р «Трава забуття» (1474), «Сінсен Цукуба-сю» (1495, створена за наказом імператора Го-Цуті-мікадо), наукові трактати, в яких теоретично обґрунтований жанр Відомими авторами жанру були Фудзівара Тейка (упорядник антології «Сінкокін-сю»), Фудзівара Тамеіе, Нідзьо Йосіміто, Такаяма Содзей, Інавасіро Кендсай, Ямадзакі Сокан, принц Тосіхіто, Карасумару Міцухіто та ін Їхній доробок представлений у двомовній українсько-японській «Антології японської класичної поезії» (К , 2004), який переклав та упорядкував І Бондаренко — автор ґрунтовної передмови до цього видання Приклад Р зі збірника «Сто віршів ста поетів з гори Юама»

[ ] Одна печаль —
Як заздрю я пташкам,
Що пурхають серед квітучих вишень! (Соґі)
Була б можливість, як би я хотів
Переродитись на весну довічну! (Сьохаку)

В гірськім селі
Також розтанув сніг —
Від нього не залишилось і сліду! (Сотьо)
Хотілося б, щоб існував той шлях,
Яким би варто йти по цьому світу! (Соґі) [ ]

Будучи жанром, перехідним від танка, він уже в XVII ст зазнав кризи, поступився хайку

Ренеса́нс (*франц Renaissance, від лат re знову і nasci- народжуватися*) — див **Відро́дження.**

Репертуáр (*франц répertoir, від лат repertorium опис, інвентар*) — сукупність драматичних, музичних творів, які виконуються у театрі у певний період, відображає ідейно-естетичні концепції театрального колективу Р називають також ролі, літературні, музичні твори, які виконує актор, читець, співак, музика

Репетúція (*нім Repetitorium, англ repetitory course of lectures, від лат repetitio повторення*) — основна творча форма підготовки спектаклю, кінозйомки, радіопередачі Виокремлюють прогінну Р, що полягає в перевірці готовності акторів зіграти п'єсу, генеральну Р, тобто підсумкову працю акторів перед прем'єрою чи виставою, монтувальну, або перевірку всіх складників декораційного оформлення спектаклю На телебаченні поширені застільна, студійна, трактувальна Р

Рéпліка (*нім Replik, Erwiderung, англ rejoinder, франц replique, від лат replico повертаю назад, відбиваю*) — елемент драматичного діалогу, відповідь персонажа на певне питання, а також його остання фраза з реакцією на чуже висловлювання, пов'язана з ним тематично і за значенням Р вносить елемент інтриги, виявляється не лише на лексико-семантичному рівні, а й за допомогою інтонації, ритму певної мізансцени, як у драмі «Бояриня» Лесі Українки Зв'язки з іншими Р окреслюють орієнтованість окремого виразу на адресата та його попередні висловлювання («*Степане! Що ти кажеш?*»), виокремлюють предмет реагування мовця («*Мене бояри цілувати мають?*»), визначають ставлення до предмета розмови («*Чи се мені причулося?*»), зв'язок з попереднім висловом не завжди тематично і мовленнєво увиразнений (Оксана повторює в запитальній формі слова Степана про неприємний для неї поцілунок московських бояр), він може бути опосередкованим і виражатися у формі алюзії Р потребує реакції співрозмовника, часто випереджає, визначає і формулює таку реакцію Питальна форма репліки Оксани і виражене з її допомогою здивування зумовлюють відповідь Степана, яка пояснює те, що у творі подано як наступну заспокійливу інформацію («*Ні, серце, воно так є, та в тім нічого злого, — то тільки звичай*») Пояснення Степана сприймається як чергове реагування на слова Оксани, що спричинює перетворення їх розмови на ланцюг органічно пов'язаних Р, між якими виникають різні діалогічні відношення Р наприкінці акту чи всієї п'єси називають кінцівкою, в якій сконцентровано підсумок або передбачені наступні дії У творах античної, класицистичної, реалістичної драматургії використовували чітко акцентовану, доцільну Р, натомість імпресіоністи (Г Ібсен, А Чехов), символісти (М Метерлінк, О Олесь, С Черкасенко) вдавалися до натяку, прихованого імпульсу У деяких жанрах, зокрема у водевілях, часто використовується Р á part (вбік), коли слова, не почуті іншими дійовими особами, промовляються немовби про себе, для привернення уваги глядачів Р може бути окремим словом, навіть промовистим жестом, або композиційно замкнутою, внутрішньо організованою структурою, набувати вигляду тиради, характерної для діалогів класицистичної драми Маючи формальні ознаки монологу чи композиційно замкнутого формулювання з виразно окресленими межами, Р вважається ланкою діалогічного мовлення і лише разом з іншими висловами витворює смислову цілісність Значення цього елемента драматичного твору зростає зі зменшенням у ньому монологічної риторики, ущільненням діалогів Є Чаплієвич надав терміну «Р» широкого значення, вважаючи цілий літературний твір «великою реплікою» у діалозі з раніше чи одночасно написаними творами, тлумачив його як антиципацію щодо майбутньої творчості Наприклад, вірш «Репліка» («Не сперечатимусь, я син свого народу») Є Маланюка, виник під час полеміки поета з критиками Я Савченком та С Доленгом (псевдонім А Крижанівського) Поняття вживається у літературній критиці щодо невеликого за обсягом спростування або заперечення неприйнятних для автора положень, думок, суті публікацій Р можуть бути редакційними (висловленими від імені часопису) та авторськими, засвідчувати гострий обмін думками у критиці, що зазвичай використовується під час літературних полемік Р називають також повторення музичної фрази іншим голосом або в іншій тональності Іноді Р вживається у значенні кальки

Репортáж (*франц reportage, від англ report· повідомляти*) — інформаційний оперативний жанр журналістики, нагальне, документально підтверджене повідомлення у періодичних виданнях, радіо- і телепередачах про важливі, безпосередньо описані й прокоментовані події суспільного життя, а також мистецької дійсності Започаткований в англійській періодиці з середини XIX ст Спочатку Р називали будь-які новини, інформацію, що потрапляла до редакції, згодом — публікацію з коментарем Особливого значення у жанрі Р надають ефекту присутності автора на місці висвітлюваної події, що надає динамічному, поданому у формі теперішнього часу, образному монологічному наративу документальної точності, правдивості Автор у Р може домислювати лише деякі логічні зв'язки між висвітлюваними фактами, вдаватися до емоційності, лаконізму, динамічності стилю Крім розповіді, Р схильний мати інші форми (діалог, інтерв'ю), набувати виразних ознак публіцистичності, агітувати, переконувати, інколи провокувати, навіть переростати у літературний наратив, як-от твір «Репортаж із заповідника імені Берії» В Мороза Так, японський письменник Кендзабуро Ео наголошував, що Р сприяв удосконаленню його письменницької майстерності Залежно від способу освоєння висвітлюваного матеріалу застосовуються Р-замальовка у вигляді контрастних яскравих штрихів, колоритних описів, пейзажів, портретів, важливих заходів, звітний Р, Р-роздум, у якому використовують літературні факти, історичні паралелі, проблемний та оглядовий Р З огляду на поширення жанру в різних галузях журналістики практикується кінорепортаж, радіорепортаж, телерепортаж із його відгалуженням Р-трансляцією, тобто фіксацією події без творчого її трактування, фоторепортаж Значний внесок у розуміння специфіки Р зробив Е-Е Кіш у низці статей «Сутність репортера» (1935), «Репортаж як форма мистецтва та боротьби» (1945)

Репортéр (*англ reporter*) — професійний літературний працівник періодичного видання, радіомовлення, телебачення, телеграфного агентства, який готує оперативну інформацію Він використовує жанри хроніки, лаконічного повідомлення, репортажу з місця події

Репрезента́ція (*лат representatio наочне зображення*) — показ, представництво, представлення Поняття «Р » і знак взаємовизначаються, розкриваються через присутність, що демонструє його історично-традиційне розуміння Проблема Р була актуальною у філософії, у критиці раціонального розуму І Канта було з'ясовано неможливість будь-якого безпосереднього вираження Істини, Добра «речі в собі», бо вони постають або через порожні категорії розуміння, трансцендентно, через емпіричну інтуїцію, або, у випадку моралі, через категоричний імператив Р класичного письменства зазвичай апелювала до істини, що залишалася за межами художнього дискурсу, який, відшукуючи її і маючи про неї неточне уявлення, вдавався до приблизних інтерпретацій, деформацій у різних белетризованих формах мімезису життя Ф Ніцше помітив, що чим наполегливіше артистичне пізнання переймалося проблемою істини, тим очевиднішою ставала омана Отже, абсолютно адекватне пояснення будь-якого тексту неможливе, проте можна постійно наближатися до його сутності, навіть коли пізнання зумовлює певну концепційну нестабільність Якщо модернізм переглядав художню традицію Р , авангардизм намагався поривати з нею, то постмодернізм поглибив відчуження від неї, піддаючи сумнівам приховану в ній «істину», безмежну релятивізацію та довільність пізнання, що супроводжуються неминучими компромісами різних поглядів Сучасне письменство усуває межі правди й вигадки, життєподібна основа поступається перед експансивним симулякром, перед позбавленим авторитетів репрезентаційним вакуумом Замість Р тут панує еволюційна стратегія, істину усувають багато конкурентних наративів, засвідчуючи її відносність деформацією досвіду, зокрема пам'яті, верифікованої і водночас фальсифікованої індивідами

Репрезенто́вана перце́пція (*лат representatio наочне зображення і perceptio сприймання*) — різновид оповіді, в якій наратор замість зображення довкілля відтворює його сприйняття у свідомості певного персонажа без його словесного пояснення цього процесу Див **Вільний непрями́й ди́скурс.**

Репри́з, або **Репри́за** (*франц reprise відновлення, повторення*), — короткий жартівливий номер, сценічний трюк, який виконують актори розмовного жанру на естраді чи в цирку, а також повторення одного з розділів музичного твору

Репри́нт (*англ reprint, від лат re знову і premere тиснути*) — ідентичне перевидання твору, здебільшого першодруку, рідкісної книги, копія давньої публікації важкодоступних оригіналів

Реплогра́фія (*від слова «репродукція» і graphō пишу, креслю*) — виготовлення копії (репродукції) документів, при якому застосовується фотокопіювальний, проекційний, мікрофільмовий методи

Репродукти́вний стиль (*лат re префікс на позначення повторної або зворотної дії, producere виробляти, stilus, від грец stylos грифель для письма*) — різновид розповідного стилю, який вживається у монологічному мовленні з метою відтворення подій, явищ, думок, різних інтертекстуальних елементів Р є виражений двоскладовими чи односкладовими особовими реченнями з присудками у формі теперішнього чи минулого часу, безособовими реченнями, що виражають стан, описовими номінативними реченнями, питальними реченнями

Репроду́кція (*франц reproduction, від лат re префікс на позначення повторної або зворотної дії і productio виробництво*) — відтворення художнього твору поліграфічним способом, відновлення його структури

Реп'яшки́ — поняття Остапа Вишні на позначення дотепних художньо-публіцистичних творів (у його доробку їх налічують до 100)

Ресту́ція (*лат restitutio відновлення*) — див **Реконстру́кція.**

Ретарда́ція (*лат retardatio затримка, уповільнення*) — композиційний прийом штучного гальмування прямого розвитку сюжетної дії, що набула значного загострення, уповільнення розповіді про зображувану подію з метою посилення зацікавлення нею Часто вживається в народних казках Прийом, властивий епічним та драматичним творам Те саме, що й затримка, епімона (Феофан Прокопович), коммораця Р характерна для доробку сентименталістів (Л Стерн, М Карамзін та ін), у творах яких вживається у вигляді розлогих авторських відступів, часто застосовується у детективах, пригодницькій літературі Цей прийом виражений не лише позасюжетними ліричними відступами («Катерина» Т Шевченка, «Дон Жуан» Дж Г Байрона), а й літературно-філософськими, публіцистичними роздумами («Земля», «Поема про море» О Довженка, «Доктор Фаустус» Т Манна), історичними сценами, екскурсами в минуле (епізоди руйнування Запорозької Січі, запровадження кріпаччини в Україні в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Івана Білика та Панаса Мирного), зверненням автора до читача або літературного персонажа (застереження Пилипкові в оповіданні «Морозенко» Панаса Мирного), статичними описами (розгорнутий пейзаж, інтер'єр, портрет, авторські характеристики), передісторіями і міжісторіями, спогадами героїв («Мартін Іден» Джека Лондона) та ін Таку саму функцію виконують вставні епізоди «Ми з Недж» І Костецького, новели «Чорне вогнище» у «Соборі» О Гончара, «Посмертні нотатки Піквікського клубу» Ч Діккенса), сни (сон Немидори в повісті «Микола Джеря» І Нечуя-Левицького, сон Регіни у «Перехресних стежках» І Франка), листи («Червоне й чорне» Стендаля, поема «Дезертир» Ю Федьковича), повтори однорідних епізодів з поступовим підсиленням, характерним для казок (потрійне випробовування персонажів), авантюрних і рицарських романів Найповніше Р виражена у жанрах з організованою, динамічною дією при послабленій фабулі, з напруженими переживаннями У драматичних творах Р утворена етнографічними сценами народних обрядів, церемоніалу, піснями, танцями, сентенціями рефлексивно-дидактичного змісту, зверненими до глядача («Наталка Полтавка» І Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Фараони» О Коломійця та ін) Іноді на Р може будуватися весь твір, як-от роман «Кров по соломі» В Медведя, що витворює враження відсутності руху

Ретериторіаліза́ція (*лат префікс re зворотна дія і territorium, від terra земля*) — повторна територіалізація, реставрація топологічно визначених, але децентралізованих центрів задля реалізації очікуваної автохтонності і свободи Його вживають пост-

модерністи у контексті детериторіалізації постсучасної літератури

Рето́рика — див **Рито́рика.**

Ре́тро (*лат retro назад*) — стиль художніх фільмів, театральних вистав, у яких із предметною точністю та достовірністю відтворювалася історична атмосфера минулого Термін мистецької критики 70—80-х XX ст

Ретрое́нза (*прован retroense*) — твір у провансальському віршуванні з обов'язковим рефреном після кожної строфи

Ретроспе́кція (*лат retro· назад і specto дивлюсь*) — прийом, що застосовується під час пригадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому перебуває оповідач, тобто наратор, або персонаж епічного твору, форма психологічного аналізу, за допомогою якої твориться художній час Прийом Р протилежний антиципації, є способом аналітичного або артистичного осмислення подій сучасності під кутом зору минулого, звернення до нього задля виявлення в ньому зародків тенденцій сучасності, з'ясування, як буття-в-собі стало буттям-для-себе Р використовується у романах «Чорна рада» П Куліша, «Перехресні стежки» І Франка, «Майстер корабля» Ю Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Сад Гетсиманський» І Багряного, «Диво», «Я, Богдан» П Загребельного, «Еней та інші» Ю Косача, в історичних романах у віршах «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко, у повістях «Захар Беркут» І Франка, «Ротонда душогубців» Т Осьмачки «У череві дракона» М Руденка та ін Часто Р набуває ознак пасеїзму, засвідчуючи кризу певного стилю чи жанру, ідейної концепції, наприклад народництва, яке на початку XX ст втратило свій потенціал Термін вживається у значенні аналепсису, зворотного кадру, повернення, перемикання

Ретуше́р (*франц retouche виправляти*) — працівник редакції чи видавництва, художник, який ретушує світлини, малюнки, готує їх до цинкографії для випуску кліше

Ретушува́ння (*франц retouche виправляти*) — виправлення, підмальовування темними фарбами фотознімків та малюнків або покриття затемнених фрагментів білилом перед здачею їх до цинкографії для виготовлення кліше, надання оригіналам більшої контрастності, чіткості

Рефера́т (*нім Referat, від лат referre доповідати, повідомляти*) — стислий письмовий або усний публічний виклад змісту однієї або кількох наукових праць, що стосуються певної проблеми чи літературного твору Жанр літературної критики, бібліографії, близький до рецензії, але, на відміну від неї, висвітлює вже поціноване, загальновизнане художнє явище Його різновидом є автореферат, у якому науковець коротко викладає основні положення власної дисертації

Реферати́вний журна́л (*нім Referat і франц journal газета*) — періодичне видання довідково-бібліографічного спрямування, що містить лаконічну інформацію про новітні літературні твори, літературознавчі та інші наукові праці

Рефере́нт (*нім Referent, від лат referens, referentis той, що доповідає*) — предмет думки, який відображає річ або явище довкілля, витворює понятійний зміст, співвідносний із мовною одиницею словом, словосполученням, реченням Найчастіше Р називають певний суб'єкт чи об'єкт, лінгвістично фіксований означником, тісно пов'язаний із відповідним означуванням, із культурними цінностями та звичаями Така метафізична традиція зазнає критики з позиції постмодернізму, який викриває її ідеологічну, а тому ніби неприродну сутність, домагання універсальності, незважаючи на те, що кожне поняття розгортається у багатьох конотаціях

Рефере́нтна гру́па (*лат referens, referentis· той, що доповідає*) — соціальна група, з якою індивід вважає себе міцно пов'язаним, авторитет якої сприймає як беззаперечний, норми, цінності, настанови якого вважає своїми Поняття було запроваджене у 30-ті XX ст в американській соціальній психології, зумовлене потребою виявити ті зв'язки, що поєднують індивіда зі спільнотою, яка впливає на нього, визнає його або не визнає Р г може бути короткочасною і тривалою Поняття також відтворює специфіку літературних шкіл, угруповань, організацій Іноді Р г стає об'єктом зображення у художніх творах, як-от у повісті «Голота» В Винниченка

Референці́йна фу́нкція (*нім Referenz, від лат refero доповідаю і functio виконання, звершення*) — різновид процесу спілкування, який забезпечує орієнтацію і структурування комунікативного процесу, зосереджуючись не на його складниках, а на референті чи контексті

Референці́йний код (*нім Referenz, від лат refero доповідаю, і франц code, від лат codex збірник*) — голос, за допомогою якого наратив або його частина співвідноситься з певним культурним оточенням, використовуючи різні знання з літератури, психології, філософії, фізіології та об'єкти культури Особливого значення у Р к надано принципу правдоподібності, як у поемі «Поет» Т Осьмачки

Рефере́нція (*нім Referenz, від лат refero доповідаю*) — мовний знак у логічній семантиці, співвіднесений із позамовною предметною дійсністю, ототожнений із денотатом

Рефле́ксія (*лат reflexio. відображення*) — емоційне осмислення автором власних переживань у художньому творі, роздуми, прагнення знайти сенс життя Р найбільш притаманна ліриці та жанрам, близьким до неї (віршам у прозі, ліричній драмі), в яких розкриваються глибини духовного світу людини Зразком Р є медитації Олександра Олеся

Ах, скільки струн в душі дзвенить!
Ах, скільки срібних мрій літає!
В які слова людські їх влить?!
Ні, слів людських для їх немає
Вони ж так прагнуть в слові жить

Значуща Р у творах, перейнятих романтичним умонастроєм, властива сентименталізму, декадансу, ранньому модернізму, авангардизму Активізується вона у кризові періоди історії, коли автор гостро переживає розлад між внутрішнім і зовнішнім світом, тотальне відчуження людини від довкілля Такі напружено-психологічні ситуації були окреслені у повісті «Страждання молодого Вертера» Й-В Гете Сердечним переживанням присвячені твори С Річардсона («Памела»), М Карамзіна («Бідна Ліза»), Г Квітки-Основ'яненка («Маруся») та ін До емоційного осмислення переживань зверталися Т Шевченко

(«жіноча лірика»), А Кримський («Андрій Лаговський»), В Винниченко («Чорна Пантера і Білий Медвідь») та ін Р у формах психологізму часто поставала і в добу реалізму, відображаючись у неспокої персонажів, перейнятих пошуками правди, сенсу життя, як у повісті «Микола Джеря» І Нечуя-Левицького Р забезпечує рівновагу між протилежностями, особливо коли свідомість прагне пізнати щось більше, ніж власне знання, самозаглиблюючись, розкриваючи невичерпний потенціал індивідуальної свободи, на чому наголошував Григорій Сковорода у філософських трактатах і художніх творах Проблему Р досліджував К-Г Юнг Вивчали її і представники постмодернізму Так, М Фуко («Слова і речі археологія гуманітарних наук») вважав, що мислення сучасного індивіда відбувається у порожньому, знелюдненому просторі, що намагання думати про людину видається «недолугою» Р, якій протиставлений «філософський сміх» До Р як жанру звертаються деякі сучасні поети, наприклад М Стрельбицький у циклі «Рефлексії»

Рефлéктор (*нім Reflector, від лат reflectere відображати*) — фокалізатор, за термінологією Г Джеймса

«Рефлéктор» (*польс Reflector*) — люблінська поетична група (Я Чехович, К Бєльський, Ч Бобровський, В Гралевський, С Грендзинський), пов'язана із журналом «Люципер» (1923—25), об'єднана довкола часопису (1923—25), що дав їй назву Будучи апологетами прогресу цивілізації, вони обстоювали принципи радикального новаторства, були близькими до футуристів та Аванґарди краківської

Рефрéн (*франц refrain*), або **Прúспів**, — композиційний прийом, що полягає у повторенні групи слів, рядка або кількох віршових рядків у строфах з метою наголошення на основній думці твору, його наскрізній ідеї, єдності компонентів Вважається невід'ємним складником твердих віршових форм (рондо, рондель, тріолет віланель, давньофранцузька балада, глоса, ґазель тощо), народних пісень Таку форму використовували П Ж де Беранже, В Самійленко («Щасливий край»), Ю Яновський (вірш «Присвята») Інколи Р набуває жанрових ознак, як-от в «Елегії з рефреном» В Підпалого, де повторюється мотив повернення птахів

[ ] А втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
трава забуяє вгору,
а втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
научать літати листя,
а втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
повіє весняний вітер,
а втім, мені легко-легко,
бо знаю вернулись птахи —
у гніздах пташата будуть

Рефрéнна рúма (*франц refrain і грец rhythmos, від rheō течу*) — повторювана рима, передбачена системним суголоссям одних і тих самих слів Поширена у строгих віршових формах (рондо, рондель), задається наперед, на відміну від несподіваної, композиційно не зумовленої тавтологічної рими

Рецензéнт (*лат recensens, recensentis той, хто переглядає, досліджує*) — автор рецензії, який аналізує певний літературний, літературознавчий, мистецький твір

Рецéнзія (*лат recensio розгляд*) — жанр літературної критики, що розглядає й поцінову конкретні твори письменства (літературознавства), визначає їх вартість, аналізує компоненти вказує на допущені, на думку критика, хиби, має широкий тематичний діапазон Р характеризується актуальністю висвітлюваної проблематики, глибиною порушених питань, лаконічністю викладу, стрункістю побудови До загальних ознак жанру належать об'єктивність оцінювання певного твору, фаховий його аналіз, хоч інколи рецензент може формулювати суб'єктивне чи корпоративне ставлення, визнавати цей твір чи заперечувати, вдаватися до прийомів провокативного літературознавства Р постала з бібліографічного опису книги, який передбачав її лаконічну оцінку, формувалася на межі критичної бібліографії та власне критики, синтезувавши їх властивості Якщо у Р охоплено низку творів за тематичним, хронологічним, жанровим принципами, йдеться про огляд Р важлива для історії та теорії літератури Її різновидами є *коротка (відгук), реферативна, проблемна, звичайна* ґазетна (журнальна), публіцистична полемічна стаття, розгорнута анотація, ліризоване есе, діалог, фейлетон, памфлет, жарт, лист, авторецензія, репліка

Рецензувáння (*лат recensio огляд*) — систематичне публікування у пресі літературно-критичних творів різних жанрів (рецензії, статті про нові твори, анотації, реферати), фахове оцінювання і пропагування книг, вистав, кінофільмів, концертних програм

Рецептúвна естéтика (*лат receptio сприйняття і грец aisthetikos чуттєво сприйманий*) — різновид естетичної теорії, яка зосереджена на проблемі сприймання художніх творів, що, збуджуючи інтелектуальні емоції адресата, підтримуючи і динамізуючи його увагу, доносять до нього авторський задум Спираючись на праці естетиків-феноменологів (Н Гартман, Р Інгарден), систему її положень розробили німецькі філологи, професор констанцького університету В Ізер, а також автори програмової антології «Рецептивна естетика Теорія і практика» (1975) Г-Р Яусс, В Варнінг, М Ріффатерр, акцентуючи на проблемі читача, яка активно розроблялася і в українському літературознавстві в 20-ті XX ст, наприклад О Білецьким Формуванню Р е сприяли теорія М Бахтіна про поліфонізм, чуже слово і психологія Л Виготського Прихильники Р е наголошували, що йдеться про естетику сприйняття, а не творчості, тому об'єктивна оцінка письменства минулого, яке для неї виявляється ілюзорним, перебуває поза сферою її інтересів, зорієнтованих на сучасника, якому надається можливість творити власний текст із будь-якого іншого Отже, Р е передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у даний твір, а його міркування можуть залишитися поза увагою читача Р е наголошує на суб'єктивному чиннику прочитання, який унеможливлює існування двох однакових поглядів Вона відкидає припущення, ніби в художньому творі наявний міметичний принцип, віднаходить у ньому віртуальний, провокативний сенс Концепція німецьких дослідників відображена у низці праць Г-Р Яусса («Історія літератури як провокація для літературознавця», 1970, «Ма-

ленька апологія для естетичного досвіду», 1972; «Естетичний досвід і літературна герменевтика», 1977), В Ізера («Імпліцитний читач зразки комунікації від Беньяна до Беккета», 1972, «Акт читання теорія естетичної відповіді», 1976, «Лоуренс Стерн "Життя і думки Трістрама Шенді"», 1988) Невдовзі нею зацікавилася і розвинула американська рецептивна критика Дж Куллер, Е Герш, С Фіш Р е розглядає художній твір як відкриту іманентну багаторівневу структуру, орієнтовану на реципієнта Ідеї Р е застосовували у своїх дослідженнях російські вчені Ю Борев, М Гей Прихильники Р е у системі «автор — твір — читач» зміщують акценти від естетики самовираження автора з її біографічним методом та естетики структуралізму з її методом повільного, замкнутого читання до вивчення читацьких реакцій, оцінок В Ізер висловив ідею про виконання текстом твору функції послання, про присутність у ньому імпліцитного читача Такі погляди відповідали запитам постмодернізму Так, У Еко обґрунтував положення про відкритий характер художнього твору Розбіжність між текстом і твором зумовила проблематичність адекватного прочитання та інтерпретації Такий естетико-функціональний підхід до вивчення художньої літератури давав змогу уникнути поверхового гносеологізму і вульгарного соціологізму, які панували в логоцентричному літературознавстві Принципи іманентної естетики були докорінно переглянуті, відмова від класичних канонів як усталених критеріїв оцінювання художніх творів зумовила розвиток міждисциплінарних студій (феноменологія, герменевтика, структуралізм, соціологія смаку і сприймання, психологія, семіотика, інформатика), серед яких посідала своє місце і Р е Питання характерної для неї рецептивної поетики досліджували представники Вроцлавської школи (Я Славінський, М Гловінський та ін), зокрема Е Бальцежан («Перспектива поетики сприймання», 1971), який звертав увагу не на конкретно-історичний процес, а на даний твір, що містив проекцію читача, закладену у співвідношенні знака і значення Проблематику адресата художнього слова, структури літературних творів розробляв М Бахтін Поняття «рецептивна поетика» підтримав й апробував у своїх працях Г Клочек В українському літературознавстві питання читача порушувалося в середині 60-х XX ст До ідей Р е зверталися Б Кубланов, Г Сивокінь, Р Гром'як, В Брюховецький, М Ігнатенко, М Яценко, Вікторія Смілянська та ін , використовуючи праці О Потебні, О Білецького («Про одну з чергових задач історико-літературної науки/вивчення історії читача/», 1922), Л Білецького («Особливості української літературно-критичної науки», 1925), особливо І Франка («Із секретів поетичної творчості») Р е вплинула на формування теорії літературознавчої рецепції у Тернополі, яку обґрунтовують Г Гром'як, Віра Бондар, Р Бубняк, І Папуша та ін у виданні «Літературознавча рецепція і компаративний дискурс» (2004)

Рецепти́вна кри́тика (*англ receptive criticism, reader-repronse school*) — тенденція в американському літературознавстві, метою якої було відтворення послідовного сприйняття реципієнтом тексту під час його читання, творення цього тексту у свідомості адресанта Її основи заклав С Фіш («Вражений гріхом Читач у "Втраченому раї"», 1967, «Письменство в читачеві Афективна стилістика», 1970, «Самопоглинальні артефакти Сприйняття літератури сімнадцятого століття», 1972) Р к сформована на основі рецептивної естетики, представниками якої є В Ізер, автори програмової антології «Рецептивна естетика Теорія і практика» (1975) Г-Р Яусс, Р Варнінг, М Ріффатерр За Р к , літературний твір не переносить інформацію, а викликає у читачів спровоковане його мовою локалізоване враження, форму якого, тобто «структуру читацького враження», що передує знанню, слід висвітлити критику Якщо текст виявиться важким для розуміння або різноваріативним, то реципієнт примушує його щось означати, тобто для означуваного треба підшуковувати означник Тому художній твір вже не вважається викінченим, постає ненастанно мінливим у межах «сприйняття — значення — форми», які повинні збігатися в часі, сприймається як процес, що формується під час читання Спостерігаючи помилки при читанні, супроводжувані афектами, С Фіш апелює до «афективного стиліста», покликаного їх уникнути, перетворити «часовий досвід у просторовий» При цьому спростовуються положення неокритичної концепції довершеної форми, спроби поновлення літературної композиції проголошуються ілюзорними, бо твір немовби зникає у читацькому сприйманні, кожна лексична одиниця поглинається контекстом життєвого досвіду та знань реципієнта відповідно до його особистих вражень, передусім накопичення мовного досвіду, що уможливлює сподіваний рецептивний вибір На сенс твору впливають позалітературні чинники, які віднаходять у враженнях, що передували моменту читання Отже, і форма, і зміст залежать від позатекстових аспектів Послідовна заміна фрагментарного процесу читання гармонійним, цілісним, зумовленим осяяннями, спричинює вироблення в читача внутрішнього світобачення, сприяє досягненню кульмінації, коли реципієнт прагне побачити твір зсередини, внаслідок чого наратив і його форми немовби зникають із рецептивного поля зору, поступаючись перед баченням дійсності Теорія С Фіша, підтримана Дж Куллером, Е Гершом та ін , містить дихотомію інтуїтивного та раціонального внутрішньо-зовнішнього пізнання, які почергово використовує читач, схильний до осягнення художньої дійсності через осяяння Зміст твору залишається у вигляді бачення, схильного до саморозкриття, а протистояння достеменного змісту тексту виражене в мовних паузах

Рецепти́вний (*лат receptio прийняття*) — зрозумілий, знайомий, придатний для засвоєння, але не вживаний у повсякденному мовленні, Р є пасивний словник

Реце́пція (*лат receptio прийняття*) — сприймання ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів чи літератур і їх творче осмислення Наприклад, збірка «Пальмове гілля» А Кримського написана в результаті Р автором східної поезії, а на повістях «Чаша Амріти» (1968), «Покривало Ізіди» (1988), «Вогнесміх» (1988) О Бердника позначилися трансформовані філософські вчення Давніх Греції, Єгипту, Індії Р читача, слухача зумовлена його попереднім досвідом, мовною компетенцією, естетичними смаками, навичками сприйняття художніх феноменів Поняття стосується також поетики, тобто теоре-

тичного осмислення нею об'єктивних властивостей художніх творів, літературного процесу, що передбачає взаємозв'язок творчості і сприймання разом із функціонуванням письменства у певному культурно-історичному періоді

Реципіє́нт (*лат recipiens, recipientis той, хто одержує*) — читач, слухач, глядач, будь-яка особа, якій адресовані художні твори чи періодичні видання, учасник запропонованого письменником діалогу, суб'єкт розуміння, інтерпретації, осмислювання, конструювання У понятті «Р» виокремлюють такі типи адресат (уявний, імпліцитний читач) з авторським уявленням про нього, що впливає на стиль та змістове наповнення тексту, ідеологічно, естетично чужий образ Р у художньому творі («Історія Тома Джонса, найди» Г Філдінга, «Мертві душі» М Гоголя, «Ім'я троянди» У Еко, читач-друг та читач-недруг у циклах поезій, протиставлення «поет — натовп» у романтиків тощо), реальний Р, публіка О Потебня зазначав, що «сутність, сила [ ] твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, тобто у невичерпності змісту Заслуга митця не в тому minimum змісту, про який він думав при його створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми, яка збуджує найрізноманітніший зміст» У 60-ті XX ст помітне зміщення наукового інтересу від автора до читача, який раніше перебував на маргінесах літературознавства, що засвідчувало модифікацію не лише традиційної моделі «письменник — текст — реципієнт», а й герменевтики, структуралізму, «нової критики», котрі вивчали зв'язки між адресантом і адресатом Важливим для ефективного поширення художньої книжки є її поліграфічне та художнє оформлення Найпопулярнішою для нинішнього читача виявилася класична і сучасна література На другому місці читацького попиту — детективна та пригодницька книга, далі — сентиментальна і нарешті — фантастика, містика, фентезі, яку читає молодь Чоловіки схильні до читання детективів, фантастики, містики, жінки віддають перевагу сентиментальній літературі, а також класиці та сучасному письменству Поезія має обмежене коло шанувальників Важливим видається розмежування серед Р пильного читача, здатного наблизитися до адекватної рецепції художнього твору, та наївного, який, перебуваючи під впливом ілюзійно-міметичних уявлень щодо письменства, сприймав літературні тексти буквально без необхідного розуміння специфіки мистецтва, що творить іншу дійсність Так, наївним Р виступає якийсь С Соколенко, сприйнявши себе за прототип героя трагіфарсу «Народний Малахій» М Куліша «треба було хоч для близиру мене запитати про згоду [ ] В даному разі я не претендую на соавторство Прошу автора пояснити, яким чином він довідався про зміст мого листа до тт Соціальних батьків у день моїх іменин Відкіля авторові стало відомо про моє бажання бути Наркомом Народним?» М Куліш не знав цієї історії, а в написанні твору виходив із закономірностей радянських реалій і типового для них явища псевдопророцтва Проблему Р переглянули представники постмодернізму, рецептивної естетики, наратології Було спростоване уявлення модерністів про те, що справжньому мистецтву читач не потрібен, переглянута ідея творця, доцентрової космізації художнього світу, універсуму Зміщення акцентів на користь читача спостерігалося вже у працях «Риторика вигадки» (1961) В Бута, «Відкритий твір» (1962) У Еко, «Смерть автора» (1968), «S/Z» (1970) Р Барта, «Що таке автор?» (1969) М Фуко, в яких наголошувалося на усуненні автора з письма, де «знищується будь-яке поняття про голос, джерело», втрачається суб'єктивність, а тому, на думку Р Барта, «народження читача відбувається ціною смерті Автора» Небезпекою абсолютизації читача (С Соколенко як гаданий прототип «Народного Малахія» М Куліша) нехтують постмодерністи, хоч не вони вперше наголошують на цьому Ще С Малларме вважав, що у тексті домінує не письменник, а мова, сюрреалісти обстоювали ідею автоматичного письма, апробували позаіндивідуальну, групову творчість, чого домагалися також пролеткультівці На думку М Фуко, письменника слід вважати зовнішнім чинником щодо твору, який постає безмежно незавершеною подією, виконуючи «роль покійника у грі письма», функцією, одним зі способів інтерпретації тексту, існування в дискурсі «Некрофільські» настанови постструктуралістів супроводжуються відмовою шукати у письмі сакральний, доконечний зміст, підривають основи авторського Я, його самтожність, здатність фіксувати через мову власні переконання, соціальну дійсність Проблема читання стає визначальною для деконструктивізму, що виявляє власне її бачення, відмінне від позиції герменевтики, рецептивної естетики, семіотичних теорій Першорядне значення його представники відводять не емпіричним аспектам індивідуального чи колективного читання, а конструктивній діяльності тексту, на чому наголошували опоязівці (В Шкловський, Б Ейхенбаум та ін), представники «нової критики» (Дж Ренсом, К Берк, А Тейт та ін), рецептивної естетики (В Ізер, М Ріффатерр, Г-Р Яусс, С Фіш та ін), французькі структуралісти (К Леві-Строс, А Ж Греймас, Ц Тодоров) та соціологи літератури (Л Гольдман) Надання пріоритету постаті інтерпретатора виявилося не новим Так, американський семіотик Ч Морріс («Основи теорії знаку»,1938) віднаходив такі тенденції в досвіді античних риторів, комунікативній теорії софістів, працях Арістотеля, Августина Блаженного Деконструктивізм усю історію естетики, літературознавства прагне звести до історії тлумачення художніх текстів, котрі розглядає як «складний букет неоформлених можливостей, що стимулюють інтепретативний дрейф свого читача» (У Еко) Текстуальна стратегія передбачає систему приписів, адресованих Р, відношень між наратором і наратором, зумовлює появу різних семіотичних нараторів, фокалізаторів, голосів, метанараторів Дослідники часто пропонують свої класифікації різних типів читача метачитач, архічитач, реальний, когерентний, компетентний, ідеальний, зразковий, програмований, уявний, віртуальний, спротивний і т д Часто виокремлення типів Р було зумовлене його належністю до класу, статі (як у феміністичній критиці), етнічним походженням, рівнем культури На підставі запропонованої Дж Стейгер типології рецептивних моделей, підтриманої іншими дослідниками, рецептивні концепції постають як textual-activated (текстуально активований) підхід, коли текст встановлює правила гри для читача Інші концепції вказують або на активність Р, або на

роль історичного чи теоретичного контексту сприймання. Теорія рецепції видається значно ширшою, ніж конкретний науковий напрямок у літературознавстві, мистецтвознавстві, естетиці, притаманна сучасним гуманітарними дисциплінам, які досліджують Р. під час сприйняття, тлумачення, співтворення тексту.

Реци́т (*лат. recito – читаю вголос*) — у французькому літературознавстві — поняття на позначення великого оповідання, що не відповідає жанровим характеристикам повісті. Р. Барт вживає його на означення різних літературних і позалітературних фабульних конструкцій.

Рецита́ція (*лат. recito – читаю вголос*) — виспівування або декламування твору перед слухачами, поширене в опері, опереті, ораторії, кантаті, практикується у монологічних та діалогічних партіях, у фрагментах драматичних вистав. Має такі різновиди, як секко, тобто «суха» Р., застосовувана у діалогах, та аккомпагнато (мелодійне виконання).

Ре́чення (*нім. Satz, англ. sentence, франц. proposition, польс. zdanie, рос. предложение*) — основна комунікативна одиниця, утворена словом чи кількома словами, граматично, інтонаційно оформлена смислова та граматична цілісність. Р. виражає завершену думку, підтверджує чи заперечує зв'язок між предметами та їх ознаками в реальній дійсності, фіксує питання, спонукання, емоційний стан, волевиявлення людини. За структурою Р. поділяють на прості й складні, поширені й непоширені, повні і неповні. Найважливішими ознаками Р. вважається категорія модальності (відношення до позамовної дійсності, співвіднесення з нею як реальною чи ірреальною модальністю, Ю. Федькович: «*Хто замолоду черпав із криниці народної, у того ніколи не висохне душа від спраги*») та часової віднесеності, за якою повідомлення співвідноситься з часом здійснення дії, виражається формою часу дієслів: «*Як ви пробили цей суцільний камінь?/ Як добрались до того джерела?*» (Ліна Костенко). Р. співвідносне з логічним судженням, але не тотожне йому, бо не кожне судження може бути Р.

Ре́чення тото́жності — двоскладове речення, головні члени якого характеризуються тавтологічним змістом і на формально-граматичному рівні не відрізняються один від одного, допускають зворотність вживання, коли підмет змінюється присудком, і навпаки: «*Ти — Будда. Ти — злочинець. Ти — годинник*» (В. Неборак).

Речитати́в (*італ. recitativo, від лат. recitare – читати, вголос розповідати*) — наспівна декламація, що характеризується емоційністю, зміщенням, посиленням чи зниженням логічних та ритмічних наголосів, смисловим наповненням пауз, застосуванням стилістичних фігур тощо. Р. виконуються народні думи, голосіння, вокальні жанри (кантати, ораторії і т. п.), художнє читання. Див. **Рецита́ція.**

Речитати́вний вірш (*італ. recitativo, від лат. recitare – розповідати, і лат. versus – повтор, поворот*) — різновид говірного вірша, неврегульований астрофічний вірш, притаманний передусім фольклорним жанрам: голосінням, обрядовим пісням, історичним пісням, баладам, думам. Йому не властиві певний віршовий розмір, усталений порядок римування. Р. в. окреслюється лише у семантично завершених тирадах, періодах, адаптованих до пісенного виголошення на одному подиху.

Риба́льти (*польс. rybalci*) — церковні пісні, у давній польській літературі виконувані бакалаврами або акторами, а також анонімна рибальтівська комедія «Виправа жидівська на війні» (1606), «Рибальт давній вендровний» (1632). У XVII ст. поширилася рибальтівська література, в якій домінували побутові мотиви, висвітлення проблем суспільства. Твори цього жанру мали жартівливий або сатиричний характер.

Ригори́зм (*франц. rigorisme, від лат. rigor – твердість, суворість*) — непохитне дотримання морально-етичних принципів, що може перетворитися на дріб'язкову суворість і фанатичність. Зразком тенденційного Р. є послання Івана Вишенського, не сприйняті українським суспільством XVII ст., оскільки аскетизм не відповідав національній ментальності. Мотиви Р. з'являлися й пізніше в українській літературі, зокрема в ліриці вольових імперативів В. Еллана («Після "Крейцерової сонати"», «Я знаю» та ін.), О. Ольжича (збірка «Вежі»).

Ризо́ма (*франц. rhizome – кореневище*) — настанова на руйнування традиційних лінійних, внутрішньо замкнутих, семантично центрованих статичних структур, асоційованих з метафорою «корінь», «дерево», «стрижень», яким протиставлялася «бульба», «цибулина» з прихованим «стеблом», виходом за межі традиційного бінаризму, де витворюється перервна поверхня без глибини й центру. Термін постмодернізму запозичений із ботаніки, вказує на антитетичний структурі дерева позаструктурний, неієрархічний неозначальний, нелінійний спосіб організації цілісності із заплутаною кореневою системою, що зберігає відкриту можливість для іманентної рухливості. Термін запровадили Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі (розділ «Ризома» у другому томі «Капіталізм і шизофренія. Мільйон плато», 1974, розширений у праці «Ризома», 1976), осмислюючи ґрунтовні засновки номадології при відмові від моделей гештальту. Р. засвідчувала притаманну сучасному світосприйняттю гетероморфну дійсність з відмінними її інтенціями без єдиного семантичного коду, так званого «генерала». Текст втратив чіткі логоцентричні вектори, поступився нестабільності, нонфінальності. Він, як зауважив Е. Йонеско, зненацька змінився, цілком виразні речення ніби «самочинно зарухалися, зіпсувалися, спотворилися». Такий хаос приховує можливість безмежної кількості трансформацій, плюральності при збереженні відносної цілісності. На думку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, йдеться про «семіотичну ланку, схожу на бульбу, в якій сконцентровані розмаїті різновиди діяльності — лінгвістичної, перцептивної, міметичної, жестикулятивної, пізнавальної, власне мови, її універсальності не існує, ми спостерігаємо лише змагання діалектів, говорів, жаргонів, спеціальних мов». Будь-яка фіксована точка постійно вислизає, розгалужується, поєднується з іншими, витворює нові миттєві поліморфні структури, гальмується, посилюється, розривається, породжує сенс і відразу його втрачає, завжди буває нонфінальною, встановлюється завдяки нонселекції. Щомиті кожен елемент Р. непередбачувано пов'язується з будь-яким іншим, витворюючи з ним тимчасове плато її пульсаційної конфігурації, відповідаючи образові хаокосмосу. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі налічують шість притаманних Р. принципів: кожна її ланка неминуче пов'язується з іншою (зв'язок), вони видаються інтенсивними, ма-

ють вигляд не обов'язково мовного ланцюга (неоднорідність), кількісної сукупності мінливих вимірів та ліній зв'язку (множинність), лінії зламу, що розкривають субструктури означувань задля підпорядкування іншим субструктурам (неозначувальний розрив), своєрідної мапи, призначеної для експериментування контактів із довкіллям (картографія), перенесення залишкових структурних моделей на зразок психоаналізу на мапу (декалькоманія) «Метастабільна» Р ніколи не сприймається за об'єкт відтворення, атому динаміка нелінійних структур відбувається за принципом зв'язку та гетерогенності, множинності, в яких розкриваються її творчі можливості, нові версії її буття Прикладом ризоморфного середовища є середовище письма, для якого, на думку постмодерністів, не існує природного, правильного, єдино вживаного способу Р застосовують у постмодерністській текстології, зокрема у постсучасній концепції художньої творчості, коли ідеал авторського тексту змінюється ідеалом інтертексту як стереофонічного потоку наявних та прихованих цитат, кожна з яких відсилає до різних джерел У мовному оформленні можуть застосовувати діалог або пародію, витворювати нові псевдотексти, псевдоцитати Однак номадологи не ототожнюють дійсність із Р, визнають співіснування лінійних структур із нелінійними Вона тлумачиться як емблематична фігура художньої творчості постмодернізму, підтверджена романом «Ім'я троянди» (1980) У Еко та післямовою до нього «Маятник Фуко» (1983) У творах автор використав семіотичну модель бібліотеки-лабіринта з нескінченною кількістю входів, виходів, глухих кутів, коридорів, що взаємоперетинаються Аналогічним видається «сад розбіжних та збіжних стежинок» Х Л Борхеса як ілюстрація того, що Р виводиться з багатомірної лінеарної множинності поза межами бінарних відношень та причиново-наслідкових схем

Ри́ма (*нім Reim, англ rhyme, rime, франц rime, польс rym, рос рифма, від грец rhythmos мірність, узгодженість, сумірність*) — композиційно-звуковий прийом суголосся закінчень, що має фонетичне і метричне значення, об'єднує суміжні та розташовані близько слова віршових рядків (починаючи з останнього наголошеного складу) для організації їх у строфи, впорядкування поетичного мовлення, його евфонічного ритмотворення З таким визначенням Р погоджуються Галина Сидоренко («Основи літературознавства», 1962), П Волинський («Основи теорії літератури», 1962), В Ковалевський («Рима Ритмічні засоби українського вірша», 1965) У барокових поетиках, зокрема у «Рифмологіоні» Симеона Полоцького, Р названа «краєгласієм» Вона виконує естетичну, віршотвірну, ритмічну, фонічну, інструментаційну, композиційну, стилістичну, мнемотехнічну, ігрову, сугестивну, магічну, інколи гумористичну функцію, пов'язана з мелодикою, лексикою, семантикою, синтаксисом віршового мовлення Р також визначає ритм і жанр твору, зокрема у твердих строфічних формах у сонеті, рондо, ронделі, тріолеті, рубаї тощо Може перебувати в середині віршового рядка або вживатися на місці клаузул, з якими вона тісно пов'язана, адже їх повторення зумовлює очікуване суголосся О Бандура («Теорія літератури», 1969) уподібнював Р до клаузули, яка вважається поняттям метричним, а не фонічним Іспанський дослідник Ф Л Карретер («Словник філологічних термінів») доводить, що йдеться про внутрішню риму, яка стосується півверсів або має оказіональний характер Французький віршознавець Т де Банвіль («Короткий трактат про французьку поезію») вбачає в Р весь вірш, вказує на її не лише прикінцеве, а й серединне вживання, наприклад у леоніні В Жирмунський («Рима, її історія й теорія») розширив функції Р, віднаходячи їх в асонансах, дисонансах, алітераціях та ін З ним не погодився І Качуровський («Фоніка», 1984), вважаючи, що Р у такому трактуванні з'єднається з фонікою, зведеться до ліпометрії У віршознавстві існує усталене розуміння Р, яка в силабічному вірші утворена складом, у силабо-тонічному вказує на групу об'єднаних спільним наголосом (стопа) складів, у тонічному виражена словом Точність суголось визначається історично змінною умовністю для силабічного вірша спочатку було достатньо односкладової рими, а пізніше стало обов'язковим вживання двоскладової Відома також національна специфіка Р в ірландській поезії всі сонорні та фрикативні звуки вважалися римованими Р сприймається передусім як звукове, а не графічне явище (однак поширена й у зоровій поезії), охоплює ритмічний акцент і наступні за ним звуки (*гржава — держава*), групи слів (складна Р *характерника — химерний кат*), зрідка — рядки (панторима), пов'язана з ритмомелодикою, лексикою, синтаксисом, строфікою віршового мовлення Р має важливе семантичне навантаження, поглиблюючи основний зміст поетичного твору «*О Боже мій, така мені **печаль** / І самота моя така* ***безмежна***, */ нема вітчизни Око* ***обережно*** */ обмацує дорогу — між* ***проваль***» (В Стус) Тут через послідовність римування строфи (кільцеве, або охопне, та суміжне) розкривається екзистенційне переживання поета *печаль* — (між) ***проваль, безмежна*** — *обережно* Р відображає і певні семантичні нюанси, приховані в основному поетичному тексті, іноді розкриває додаткові смислові значення, які несуть значущі слова, розміщені наприкінці версів За місцем ритмічного акценту (наголосу) в суголосних словах виокремлюють окситонні (чоловічі), парокситонні (жіночі), дактилічні (пропарокситонні) та гіпердактилічні Р, за якістю співзвуч — глибокі, багаті й бідні, вишукані та банальні, омонімічні, асонансні й консонансні, за повнотою суголось — точні і приблизні, нарощені та усічені, складові, повні і неповні, заміщені — нерівноскладові, переставні, за розташуванням у строфі (римовий ряд) — суміжні (парні), перехресні, кільцеві (охопні), змішані, зокрема тернарні, кватернарні, за розташуванням у версі — кінцеві, початкові, внутрішні, оказіональні, можуть заповнювати цілий віршовий рядок (панторима), за кількістю слів, що входять у римоване об'єднання, — парні, потрійні і т д на противагу монориму, за граматичною ознакою — одногрупні, чи однорідні (спільна частина мови), різногрупні, чи різнорідні (різні частини мови), кореневі, за грою значень — омонімічні, анаграмні, каламбурні Р співвідносять із віршовими метрами — ямбом, хореєм, дактилем, гіпердактилем, хоч вони можуть бути вжиті і в інших розмірах, не збігатися з клаузулами або збігатися з ними у випадках повного римування «*На милування нема силування*» Інколи трапляється різнонаголошена Р, як у поезії І Драча *дотепу — потóпу* Чоловіча й жі-

хоча Р, поширившись у французькому віршуванні XVIII ст, були семантично вмотивовані особливостями французької мови, в якій ще не усталилася флексія *-е*, тому наголос міг падати на останній та передостанній склад Невдовзі така практика стала відома в російському віршуванні, витіснивши терміни-відповідники «односкладова, гостра Р» і «двоскладова, м'яка Р», що позначилось і на українській версифікації І Качуровський виступив проти цього, обстоюючи потребу вживання понять «окситонна Р» та «парокситонна Р», хоча дослідник у своїй «Строфіці» (1967, перевидано в 1994) послуговується і французьким терміном Специфіка Р української поезії зумовлена традицією мови з рухомим наголосом, на відміну від польської, де зазвичай акцентований другий від кінця слова склад, та чеської, де наголошений перший від початку слова склад Будучи основним чинником строфотворення, Р поширена в астрофічному вірші, може не вживатися у строфі (білий вірш, білий сонет) Особливого значення надається і римовому ряду, який може бути нульовим, коли до певного слова важко дібрати Р, або розгортатися до значної кількості слів так, у «Словнику українських рим» А Бурячка та І Гурина суголось на *-ати* налічується до 5000 Більшість творів сучасної поезії римована Однак в античній версифікації, де ритмо-фонічну функцію виконувала клаузула, Р була майже невідома, спорадично з'являлася у комедіях Арістофана (у «Вершниках» окремі вірші римовані), у силабічному тривірші «Послання до Пізонів» Горація, в ораторській прозі, зокрема представлена гомеотелеутоном у ритмічних промовах Горгія, який використовував магічні формули заклинань з грецького фольклору Натяк на суголосся прикінцевих складів спостерігався у описі театру Апулея («Флориди»), у «Сатириконі» Петронія На противагу давньогрецькій і давньоримській версифікації китайська, індійська, арабська поезія застосовували редиф чи анафоричну риму Вважається, що Р у європейському віршуванні запровадили пізньолатинські поети (християнські гімни IV—VI ст, зокрема твори Августина Блаженного проти донатистів, Амвросія Медіоланського, Венанція Фортуната, папи Григорія Великого) Р поширилась у візантійській (пізні романи), у давньонімецькій і давньороманській (алітераційний вірш), києворуській літературах (говірний вірш низових народнопоетичних жанрів) У фольклорних текстах Р вживали на підставі синтаксичного паралелізму, завдяки чому наприкінці віршових рядків витворювалося суголосся, асоційоване з парним римуванням Цей прийом використаний і в біблійних текстах Отфрід у своїй написаній тонічним віршем «Книзі Євангелій» (862), присвяченій постаті Ісуса Христа, замість традиційного асонансу використовував прикінцеву Р Однією з ранніх її форм видається леонін, до якого звертався, зокрема, Марбод Реннський Відтоді новоєвропейські поети послідовно звертаються до Р, хоч за традицією ще застосовують білий вірш, який тривалий час видавався винятком Неримований вірш був усталений лише в новолатинській поезії Натомість Р використовували провансальські трубадури, часто у довгих строфах, запозичивши її з арабської лірики, поширеної не лише в Аравії, а й в Іспанії (за династії Аббасидів, 750—1258), вони сприяли утвердженню звукових суголось, що визначало також розвиток тогочасних грузинської, вірменської, іранської, туранської поезії Арабське походження Р визнають не всі віршознавці Так, В Жирмунський вважає його сумнівним, а В Кайзер віднаходить такі джерела Р у християнських гімнах, що з'явилися раніше арабських На формування Р могла вплинути й народна пісня Нині існує кілька версій європейського становлення Р Аргентинський поет Л Люгонес припускав, що її виникнення зумовлене втратою музичного супроводу поезії Деякі віршознавці схильні пов'язувати появу Р із вичерпністю квантитативного віршування, притаманною латинській поезії, хоч воно досі практикується в римованому арабському арузі Одними з перших дослідників Р в українському віршознавстві були Б Якубовський («Наука віршування»), С Гаєвський, М Йогансен І Качуровський пов'язує українську Р не з давньогрецькою основою, а з середньонімецькою, що стала джерелом і для польського віршування За доби класицизму, зорієнтованої на античність, відбулася деканонізація Р, що позначилося на творчості Ж Расіна, Ф-Г Клопштока, пізніше — Ф Гельдерліна, романтика за світовідчуванням, однак усунути її з поезії не могли Р зазнала видозмін у XIX ст, коли обстоювали потребу вживати лише точну Р, а в XX ст поширилася практика неточної, приблизної, із незбіганням приголосних, яку Емма Андієвська довела до версифікаційної межі, використовуючи у своїх сонетоїдах можливості консонансів Сучасна європейська та американська поезія відмовилися від Р, яка, проте, існує у віршувальній практиці, засвідчуючи свої невичерпні можливості

Римáрій, або **Римівни́к**, — словник рим, вживаних у певній національній поезії відповідної історичної доби Такі словники добре відомі західноєвропейському літературознавству, зокрема іспанському (П Б Кампой), французькому (Ф Мартіншон) тощо В Україні над Р працював С Караванський, в еміграції — Лідія Далека У видавництві «Наукова думка» (К, 1979) з'явився «Словник українських рим», упорядкований А Бурячком та І Гуриним Незважаючи на цензурні обмеження, що позначилися на змісті цього видання, воно актуальне й нині

Ри́ми (польс rymy) — віршові твори у давньопольській поезії, як-от фрашки, які Ян Кохановський називав «До своїх рим», або релігійні вірші «Рими духовні» С Грабовецького

Римівни́к — див **Римáрій.**

Римóвана прóза (*нім Reimprosé, англ rhyming prose, франц prose rimée, рос рифмованная проза*) — художній текст, наближений до райошника, позбавлений внутрішнього ритму, який має внутрішні відтинки (колони), завершувані римами Межі таких довільних сегментів переважно збігаються із синтаксичними паузами, римування буває парним на граматичній основі Р п призначалася передусім для скандування, розвивалася у річищі риторики, зокрема у вигляді гомеотелеутона, поширилася у середньовічній ораторсько-повчальній прозі, позначилася на «Кроніці» Галла Аноніма, на творах польських та українських полемістів С Оріховського, Петра Скарги, Мелетія Смотрицького та ін Приклад Р п із памфлета «Вельможним їхнім милостям панам арцибіскупу Михайлу і біскупам Потію, Кирилу, Леонтію, Діонісію та Григорку » Івана Вишенського «*Нехай вас не упевняє горде дмухання, і пишне фуркання, і широкослівне клекотання, грізний на-*

каз і грубе відригання того вашого окрику, щоб ми мали стати перелюбниками від своєї віри!» (переклад із книжної української мови Вал. Шевчука). Фрагменти Р. п. з'являються і в сучасних письменників, наприклад у мікроновелі «Сторінка один (зовсім-зовсім...)» Ірени Карпи:

І з цього треба починати, з чистих кавалків
газет, на яких,
може, колись складуться його обриси;
із пожмаканих нездарих ескізів його *руху*;
З божевільних перегонів вікон у метро —
де, де, де очі мого *Друга*?
Нем*ає*. Бреду зовсім оч*ма*ніла і майже са*ма*.

Римо́вий інтерва́л — поняття І. Качуровського («Фоніка», 1984), що застосовується для визначення відстані між двома римами, які можуть вживатися упритул, розмежовуватися цезурою чи паузою, бути суміжними, перехресними, охопними, не спарованими, тернарними, кватернарними. Трапляються випадки значного Р. і., коли суголосся означене на початку і наприкінці вірша, як-от у перекладеній І. Качуровським баллаті Ф. Петрарки:

Узріли ви, що кольором *незвичним*
Я став на смерть подібний. Співчуття
Торкнуло вас, і серцеві життя
Лишили ви вітанням *доброзичним*.

Ламке життя — що гостем свого тіла —
Мені прекрасний погляд ваш дає,
А з ним і ніжний голос янголиний.
Тепер я знаю, в чім єство моє.
І вже душа збудилась, обважніла,
Як від дрючка ледача животина.
Ключі від мого серця ви єдина
Тримаєте обидва повсякчас.
Для мене честь — сповняти ваш наказ
І задля вас пливти під вітром *вічним*.

«Ри́мські ді́яння» (Gésta Romanórum) — латиномовна пам'ятка середньовічної писемності, поширена в Англії (XIII — початок XIV ст.). Анонім запозичив сюжети у пізньоантичного прозаїка Авла Галлія, середньовічного автора Петра Альфонса, надав своїм наративам римського колориту. У книзі налічують понад 180 новел. Їх пропонували проповідникам як джерело прикладів для моральних настанов, кожна з них мала дидактичні заголовки, багато моральних висновків, алегоричних тлумачень. Ці тексти позначилися на творчості Дж. Чосера, Дж. Боккаччо, В. Шекспіра, Ф. Шиллера та ін. У давній українській літературі про них дізналися з польського перекладу (сорок новел). Інтерес до «Р. д.» зумовлений не лише фабулою, а й алегоричністю викладу, яка вплинула на ораторську прозу Антонія Радивиловського, Іоаникія Галятовського та ін. Новели пам'ятки поширювались у різних збірниках і редакціях, часто пов'язувалися з іншими пам'ятками: «Повістю про Аполлонія Мирського», «Повістю про папу Григорія», «Житієм Олексія, чоловіка Божого» тощо. «Р. д.» вивчали О. Пипін («Нариси історії давніх повістей та казок», 1857), М. Петров («Про вплив західноєвропейської літератури на давньоруську», 1886), Ф. Буслаєв («Моє дозвілля», 1886, Т. 2.), Є. Ромодановська («Західні збірники та оригінальна руська повість [...]», 1985) та ін.

Римува́ння (*грец. rhythmos, від rheō: течу*) — особливість розташування рим у вірші, інтервал між ними. Трапляються випадки, коли відстань між римованими словами відсутня, якщо вони або вживаються поруч на початку і наприкінці верса (О. Ольжич: «*Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна*»), або розмежовані цезурою (Я. Савченко: «*Виходимо босі // і коси ми точим*») чи віршовою паузою, коли віршовий рядок закінчується одним суголосним словом, а наступний починається другим (М. Бажан: «*Жорстокий смерч, що виведений строго / З сухого серця і живущих дум*»). Найпростішою формою Р. з відстанню між суголосними словами вважається суміжна, або парна, рима (*aa*, *bb*, *cc* і т. д.), що вживається як у ліричних мініатюрах (Ліна Костенко: «*Самі на себе дивляться ліси, / розгублені од власної краси*»), так і в поемах («Данило Галицький» М. Бажана). Перехресне римування складніше, в ньому римуються кінцеві слова парних рядків з парними, а непарні з непарними (*abab*); воно найпоширеніше в сучасній силабо-тонічній версифікації:

Кучугури димів на *ліси* нам*ело*.
Яма світла між них — як забута *копальня*.
Закіптюженим небом пливе *НЛО* —
Безпритульний вінок на Івана *Купала*
(І. Римарук).

Часто застосовується кільцеве, або охопне, Р. (*abba*):

Сотий день в дорозі. Сотий день ще й н*іч*.
І куди ж ти рвався, поспішав зат*ято*?
Краще не питаймо. Звісно ж, не на св*ято*.
А якщо й на свято, то не в тому р*іч* (П. Куценко).

Інколи у катрені спостерігається неспароване Р. — із суголосними другим і четвертим версами:

На скрипці грають — мов цибулю ріжуть,
а я стою малий — і голова до *столу*,
І жаль мені цибулячого серця,
що на прозористі накреслюється *кола*
(В Назаренко).

У восьмивіршах використовують також менш поширені, рідкісні для української поезії тернарну та кватернарну форми Р., за яких римуються відповідно верси двох катренів по порядку: перші віршові рядки з першими, другі — з другими, треті — з третіми, четверті — з четвертими:

Такі чужі та низькі, синяві г*ори*,
Когорта прийшла в село на відп*очинок*.
Поховались біляві полохливі дівч*ата*,
Нависає гілля могутніх д*убів*.
О, шляхи ті і курява, і гальські прост*ори*.
Товариші оповідають смі*ховинок*. —
Вечір. Мариться біле кампанське місто, м*ати*, —
Скромна сестра і галас малих бр*атів* (О. Ольжич).

У світовій версифікації існують більші інтервали Р., наприклад в італійській баллаті. А в моноримі, притаманній переважно східній поезії, рядки (зокрема, катрен) пов'язані однією римою (шаїрі), що засвідчує поема «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі в перекладі М. Бажана:

Славлю я любов високу, душ піднесених п*отугу*.
Що її не вкласти в слово, в нашу мову нед*олугу*.
Дар небес — таке кохання, неземне стремління
духу, —
Хто до нього прагне, мусить знести горе, злидні й
тугу.

Вживається також змішане, тернарне, потрійне, терцинне Р або з чітко визначеною специфікою застосування у твердих строфічних формах, як-от рондо, рондель, тріолет, рубаї, ґазель Інколи використовується альтернанс

Риндзівки — колядки з великоднім приспівом, у якому йдеться про писанки, які дівчата за ритуалом подавали хлопцям

Тобі, Касюнейко красная пісьнь,
А нам писаночок сто тридцять шість,
Тобі, Касюнейко, риндзівка,
А нам писаночок ціла корівка,
Поза дебри, поза студенець,
Винеси, Касюню, писанок горнець,
Як не з горцев, так з кобівков,
Щоб бись не сиділа тридцять літ дівков

Р належать до великодніх пісень, проте у деяких регіонах, наприклад у Яворові, виконуються на Коляду Вважається, що вони, присвячені дівчатам, пізніші за походженням від волочебних пісень, в яких з'являються інші персонажі — батько мати, діти

Рисорджиме́нто (*італ Risorgimento, букв Відродження*) — період очолюваного Дж Гарібальді італійського антиавстрійського руху, що тривав до 1870 У Р брали активну участь письменники, схильні у творах до синтезу класицизму та реалізму, до поновлення історичної пам'яті свого народу, формування його високої національної свідомості «Заручені» (1825—27) А Мандзоні, «Облога Флоренції» (1836) Ф Д Гверрацці, «Спартак» (1874) Р Джованьйолі, виповнені героїчним пафосом трагедії В Альф'єрі, поезії Дж Леопарді, Дж Джусті, поетів-гарібальдійців А Поеріо, Л Меркантіні та ін

Ритм (*грец rhythmos, від rheō течу*) — рівномірне періодичне чергування сумірних, подібних явищ (звуків, кольорів, форм, циклів, фаз і т д), що є впорядкованим, набуває естетичного значення, витворює враження передбачуваності, ефекту «ритмічного очікування» з вірогідними варіаціями Р притаманний явищам природи (періодична зміна пір року, дня і ночі, біоритми, дихання, серцебиття живих організмів тощо), виявляється в інстинктивних діях (ходіння, моторні рухи, мовлення), у трудовій діяльності Формулювання Р дав еллінський філософ Арістоксен (IV ст до н е) «Коли рух, котрий ми відчуваємо, такий, що розпадається на дрібні частинки, це називається ритмом» Проблема Р дискусійна, «важка для класифікації» (Г Орлов), викликає інтерес філософів, біологів, психологів, мистецтвознавців, музикознавців, які намагаються визначити об'єктивні закони Р У літературознавстві Р називають впорядковану послідовність рухомих елементів твору на всіх рівнях його структури Чергуватися можуть трагічні й комічні сцени у п'єсах В Шекспіра, оповідні та описові фрагменти ліро-епічної поеми, динаміка новели і ретардація у казці, нанизування епізодів авантюрного роману тощо Вони витворюють динамічну впорядкованість художньої форми у вигляді зростання та спаду напруження композиційної структури, яку С Бернштейн (розділ «Естетичні передумови теорії декламації» з «Поетики», 1927) тлумачив як «образ руху» Одні елементи видаються окресленими, маркованими, інші — сприймаються як проміжні, які наївний читач переважно опускає Повторення сполучень таких одиниць (не менше трьох), сильних і слабких місць витворює такт ритмічної будови різних речень, якому властиві передбачуваність, «ритмічне очікування», що зумовлює особливий артистичний ефект навіть у побутовому мовленні, позначається на прозі Її колони з логічними та емфатичними паузами членують мовленнєвий потік на окремі одиниці, що містять один наголошений момент (акцент) та один або кілька ненаголошених Темпоритми різних письменників формуються з урахуванням просодії їх рідної мови, водночас створені наративи відрізняються від нормативного синтаксису типом фрази, довжиною тактів, частотою пауз, розлогістю та стислістю періодів, інтонаційною пристрастю або безпристрасністю, плинністю чи уривчастістю мовлення і т п, що простежив А Ткаченко («Мистецтво слова», 2003) на прикладах повісті «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького, новели «У корчмі» В Стефаника, роману «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай і Чужа Молодиця» О Ільченка Р сприяє інтонаційно-звуковій організації текстів, що найповніше виявляється у поезії, в якій активізуються інтонаційно-синтаксичні, фонетичні властивості мови Віршознавці помітили істотну відмінність між прозою, де не обов'язкові ритмічні повтори та контрасти, та віршем, у якому суголосся метроряду і кожного окремого верса з різними емфатичними наголосами та ритмічними паузами наближається до музики Платон («Політика») пов'язував Р із хоровим мистецтвом, визнавав його виховне значення, Арістотель вбачав у ньому впорядкованість форми безладного матеріалу, властивість співаного та артикульованого слова Спочатку поезія і музика існували неподільно, їх єдиною основою була мелодійність, що засвідчує виконавська традиція аедів, бардів, трубадурів, труверів, міннезінгерів, кобзарів, акинів та ін Вперше розмежування поезії і музики здійснили рапсоди Вітрувій розглядав Р в архітектурі як співвідношення часу і простору Однак в античності не було чітко окресленого поняття «Р» За доби раннього середньовіччя його вивчали в тонічному віршуванні, а представники бароко довгі Р ототожнювали з тактом і метром Р може проявитися тільки у певному темпі виконання, змінюючи тривалість звучання стоп, слів та версів, виражаючись через число Такий поетичний текст витворює враження плавкості або стрімкості, набуває інших ознак експресивності, передає широкий діапазон переживань за допомогою розміру, яким написано текст, тобто сприймається як конкретизація метра у віршах Так, силабо-тонічні (наспівні) вірші та класична музика XIX ст виконувалися аналогічно Для сприйняття певної ритмічної традиції необхідна версифікаційна культура, яка дає змогу реципієнту адекватно сприйняти поетичний твір Так, верлібр непідготовлені читачі можуть розуміти як ритмізовану прозу Р позначився на специфіці версифікації, на її квантитативній і кваліпативній системах, де за основу співмірності взяті склади, слова, синтагми, враховані спільні закони з іншими динамічними мистецтвами за різних способів ритмотворення З основи Р сформувалися метр, співвідношення між загальною схемою ритмоладу та його конкретним втіленням у віршовому тексті За спостереженням М Гаспарова, йдеться про первинний Р (збіжність частот різних

ритмічних варіацій у віршовому тексті з природними частотами даної мови) і вторинний (відхилення у вигляді ритмічного імпульсу, інерції від щойно наведеного зразка), що зумовлює поширення у віршах ритмічних перебоїв. Він тісно пов'язаний із семантичними та синтаксичними аспектами віршового тексту, витворюючи своєрідну інтонацію твору — стрімку, уповільнену, сумну, життєрадісну тощо. Р. структурується за рахунок динамічного зв'язку довгих і коротких складів, або мор (античне віршування), їх кількості (силабіка), принципу наголошеності та ненаголошеності (силабо-тоніка), розташування наголосів у версах (тонічне віршування). При цьому віршовий твір може розбудовуватися за канонізованими, факультативними прийомами або поєднувати їх. Складники Р. називаються ритмічними фігурами, частками, ритмічними малюнками, вираженими завдяки мовним, гармонійним інтонаціям, застосуванню різних рим. Р. Якобсон у праці «Про чеський вірш у зіставленні з російським» (1923) розглядав віршування у мовах із фіксованим та нефіксованим наголосом. Представники формальної школи (ОПОЯЗ) досліджували метричні форми, вбачаючи у них «норму, яка здійснює ритмічне завдання» (Б. Томашевський), поєднує різні способи чергування маркованих та немаркованих складів, при цьому пов'язана з нею мовна основа не вкладається в жорсткі схеми віршових розмірів, зумовлюючи випадки «ритмічних перебоїв». Тому метр як організаційний принцип проголошувався ідеальною моделлю, а Р. втілював реальне розмаїття наголосів, вживаних у віршових структурах. Трапляються випадки повного збігу між ними, хоча здебільшого вони виявляють свої відмінності в різних варіаціях. Водночас опоязівці висвітлювали структурну організацію верса, трактуючи її не як суму стоп, а як основну одиницю впорядкування поетичного мовлення в акцентуаційній, інтонаційній, синтаксичній, семантичній єдності. Термін «Р.» означає хвилеподібне фактичне розташування наголошених та ненаголошених складів у конкретному віршовому розмірі силабо-тонічної системи, динаміку акцентної ритмоінтонації у тонічній системі та верлібрі. Він не сприймається ізольовано, витворює неповторну інтонацію, поєднуючись із синтаксичним та семантичним ладом вірша, сприймається як основна версифікаційна одиниця в межах кожного верса. Р. характеризується конкретно-історичними властивостями (у новоєвропейській поезії відмінний від античної чи тюркомовної), має національні ознаки (коломийка в Україні, силабіка в Польщі, Франції, Японії, в арабській поезії, акцентний вірш в Англії, Німеччині), постійно збагачується новими ритмоінтонаційними тенденціями від нормативних до верлібру в XX ст.

Ри́тми (*польс. rytmy*) — віршовий поетичний жанр у давньопольській поезії, наприклад «Ритми, або вірші польські» М. Семпа-Шажинського (XVI ст.), що з'явилися після його смерті (1601).

Ритміза́ція (*грец. rhythmos, від rheō — течу*) — введення ритму в літературний текст.

Ри́тміка (*грец. rhythmikos — співрозмірний, рівномірний*) — розділ віршознавства, що вивчає ритм як конструктивний чинник вірша у різних системах версифікації (розміри, рими, строфи тощо), регулярний часовимірювальний лад ритму певного віршового твору чи сукупності творів. Термін використовується також на позначення ритмічних варіацій різних віршових розмірів, вживаних конкретним поетом, поширених у певну літературну добу, як-от силабіка періоду бароко, коломийковий вірш, чотирнадцятискладник Т. Шевченка. Р. по-різному виявляється навіть у творчості окремого автора. Так, у силабо-тонічних катренах Є. Плужника Р. виражена значно слабше, ніж у його поемі «Галілей», де використаний ефект сходинок, які відтворюють складний ритмічний малюнок. Дослідження Р. розпочалися здавен, коли вона мала більше значення, ніж пізніше, розвинулися в наукових працях, відмінних за філософськими та методологічними позиціями. Її внутрішню природу пов'язували з музикою, стопою (теорія стоп), інтонацією чи фіксуванням характерного повторення однорідних елементів (статистичний метод) і т. п., однак нині не існує інтегрованої системи Р., власне ритмології. Р. не завжди мала стале літературознавче тлумачення. До XX ст. її не виокремлювали з метрики, пов'язували з розмежуванням ритмічних періодів на стопи при застосуванні традиції античної версифікації. Заперечення абстрактно-метричного аналізу вірша притаманне дослідженням опоязівців, а також прихильників акустичного методу, слухової філології (П. Вер'є, Е. Ландрі, Е. Зіверс, Ф. Саран), схильних відокремлювати ритм від акцентних відношень, вилучати вірш із цілісного звукового потоку задля безпосереднього аналізу, асоціюючи його ритмічний малюнок із музичним ладом. Зв'язок Р. із музичним ладом визначали О. Квятковський (тактометр), С. Шервінський (теорія часових компенсацій), а також М. Гаспаров та ін. На противагу їм Б. Томашевський, Ю. Тинянов обстоювали принцип внутрішнього зв'язку віршового ритму з мовою. Наприкінці 50-х XX ст. започаткований математичний метод (А. Колмогоров та ін.) різних ритмічних форм із застосуванням статистичного аналізу їх вживання. Специфіку української Р. вивчали Галина Сидоренко, В. Ковалевський, І. Качуровський, А. Кацнельсон, Наталя Чамата, Наталя Костенко, М. Сулима, А. Ткаченко та ін.

Ритмі́чна варіа́ція (*грец. rhythmos, від rheō — течу, і лат. variatio — зміна*) — незначне відхилення від основної метричної схеми без порушення ритму, як-от пропущення наголосу в ямбічному вірші чи поява додаткового наголосу на початку анапеста. Поняття, яким оперує І. Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985) при аналізі силабо-тонічної поезії. У силабіці Р. в. є застосування наголошених і ненаголошених складів усередині верса, у тоніці — зміна кількості ненаголошених складів між наголосами.

Ритмі́чна гру́па (*грец. rhythmos, від rheō — течу*) — група слів у реченні, об'єднана логічним наголосом, що виражає єдине смислове ціле.

Ритмі́чна одини́ця (*грец. rhythmos, від rheō — течу*) — закономірно повторюваний мовний відтинок у віршовому мовленні, де ритм організований шляхом впорядкованого розташування наголосів. Р. о. співмірна із сусідніми відтинками завдяки спільній для них системі наголошених і ненаголошених складів. Мовний відтинок зазвичай характеризується відносною самостійністю на рівні інтонації та значення, яка засвідчена його постійною паузою. Р. о. не слід ототожнювати зі стопою, що вживається у силабо-тонічному віршуванні, але відсутня у силабіці, у верліб-

рах Стопа не розгалужується при артикуляції, не витворює ритмічного руху

Ритмічна проза (*нім rhytmische Prosa, англ rhythmical prose, франц prose rhytmique, prose cadencee, грец rhythmos, від rheō течу, і лат prosa oratio проста мова*) — фонетично організований прозовий текст із відчутною послідовністю чергування певних звукових елементів, особливо помітною перед синтаксичними паузами чи після них, на межі фраз і колонів У Р п використані природні особливості мовлення, зумовлені ритмікою вдихання і видихання, особливостями артикуляції, системи наголошених і ненаголошених складів, тому вона часто наближена до метричних утворень Античному наративу були відомі завершення періодів, історичну прозу характеризують близькі до гекзаметра ритми, ораторську — форми на зразок кретика чи хорея За доби середньовіччя поширювалося вчення про три різновиди розташування наголосів наприкінці фрази (cursus), яке позначилось на прозі новоєвропейських мов На Р п впливає вживання інверсій, паралелізмів, повторів Першорядного значення надано їй у Старому та Новому Завітах, у християнській ораторсько-повчальній прозі Р п називають і перенесення в художню прозу віршових розмірів, фрагменти яких спостерігаються, наприклад, у новелі «Подвійне коло» Ю Яновського

Здалеку закружляв вихор, веретеном став догори, розквітнув під небом, вигнутий стовп пилу пройшов шляхом, затьмаривши сонце, перебіг баштан, прогув бойовищем, і полетіло вгору лахміття, шапки, падали люди, кидалися коні І смерч розбився об купу коней і трупів, упав на землю зливою задушливого пилу, вітер одніс його далі, і, наче з хмари дощ хилився він під подувом майстро

Інколи Р п застосовується як синонім вірша у прозі

Ритмічна тенденція (*грец rhythmos, від rheō течу, і нім Tendenz, від лат tendere прагнути*) — спосіб організації віршового мовлення, наближений до вимог ритмічної регулярності та застосування версифікаційних констант, що розкривається у межах відомих систем віршування, які ґрунтуються на особливостях конкретної мови Р т може виконувати структуротвірну роль, використовуючи можливості паралелізму, алітерації, асонансу, засобів силабіки, силабо-тоніки, тоніки тощо

Ритмічний акцент (*грец rhythmos, від rheō течу, і лат accentus наголос*) — наголос на сильному місці стопи у силабо-тонічному віршуванні, де наголошені склади чергуються через строго визначені інтервали (для ямба — кожен перший, для хорея — кожен другий склад), збігаючись зі смисловим наголосом поетичного мовлення

Ритмічний період (*грец rhythmos від rheō течу, і лат periodos кружний шлях*) — див **Коліно.**

Ритмологія (*грец rhythmos, від rheō течу і logos слово, вчення*) — вчення про закономірності і норми ритмічних процесів, що формують різноманітні структури вірша, складаються з періодичної повторюваності ритмо-інтонаційних елементів при постійній зміні кількості модифікацій базуються на квантитативній і квалітативній системах віршування

Ритмомелодика (*грец rhythmos, від rheō течу, і melōdikos співучий*) — побудова одиниць мовлення за інтонаційно-семантичними (зниження, підвищення голосу) і ритмічними (почергове пришвидшення й уповільнення, напруження та ослаблення голосу) моделями До Р належать мелодика, динаміка, темп мовлення, специфіка наголосу, пауз, синтагматичних членувань, метричного складу Вона зумовлена стилістичними особливостями та комунікативною спрямованістю різновидів мовлення

Ритор (*лат rhētōr оратор*) — учитель або учень риторики, ретор (В Домбровський), реторист (О Горбач) Р були Горгій із Леонтіноі, Лісій, Ісократ, Деметрій, Демосфен, Гортензій, Цицерон, автор теоретичної дванадцятитомної праці «Основи ораторського мовлення» Квінтіліан та ін Р називали й викладачів риторики Києво-Могилянської колегії (академії)

Риторика, або **Реторика** (*грец rhētorikē techne ораторське мистецтво*), — наука красномовства, що вивчає закони оформлення мисленнєво-мовленнєвої діяльності Різновидами Р є політична, церковна, академічна, юридична, наукова, розмовно-побутова, у вигляді бесіди, полеміки, дискусії Синонім ораторського мистецтва Р розвиває в індивіда культуру мислення (самостійність, самокритичність, глибина, гнучкість, оперативність, відкритість мислення, ерудиція), мовлення (правильність, виразність, точність, ясність, стислість, аргументованість), поведінки (коректність, тактовність, невимушеність, ввічливість), спілкування (дотримання принципів еристики), виконавської майстерності (правильна дикція, інтонація, доцільна міміка, вправні жести) Ритор (оратор) мав підібрати доречний матеріал свого висловлення (inventio), композиційно його оформити (dispositio), втілити в переконливих, стилістично адекватних фразах (elocutio), що вплинули б на слухачів Засновником Р, на думку Арістотеля, був піфагорієць Емпедокл (V ст до н е) Розвинулася наука завдяки евристиці Сократа, практиці давньогрецьких софістів, потребам захисту потерпілого чи обвинувачуваного в суді (логографи сицилійців Коракса, Лісія, Горгія Леонтінойського, афінянина Ісократа), самооборони (апології) У той час виникла потреба диференціювати Р на теорію науки та теорію слова як гносеологічного знаряддя Такий поділ здійснив Арістотель у праці «Риторика» Його трактат охоплює три частини аналіз принципів, на основі яких оратор може переконувати слухачів, опис навичок і вмінь красномовця, за допомогою яких він впливає на аудиторію, специфіки засобів мовлення та побудови викладу Проблемі Р присвячений трактат «Про склад», який зберігся в рукописі під авторством Деметрія Фалерського (прибл III ст до н е — I ст н е) Відомі також інші праці «Про синтаксис» Аполлонія Дискола (III ст до н е), «Про стиль листа» візантійця Прокла Літанія, «Мистецтво риторики» Юлія Віктора (IV ст н е) тощо Розвиток Р відбувався завдяки протистоянню аттикізму й азіанізму періоду другої софістики (Елій Арістід та ін) Р Давнього Риму, спершу відкидаючи грецьку традицію, згодом засвоїла її досвід, зразком чого були виступи оратора-практика Цицерона, а також епічні поеми на зразок «Енеїди» Вергілія, прозово-романні форми, наприклад «Ефіопіка» Геліодора З'явилася потреба з'ясування специфіки риторичних фігур, що позначилася на пізніших поетиках Розквіт Р представлений у працях Гортензія, Цицерона, Квінтіліана, Тацита, Гермогена Антична Р визнава-

ла три іманентні джерела красномовства — обдарування, навчання, вправи, обстоювала три його мети — потребу переконувати, втішати, бентежити слухачів, використовувала три різновиди промов — урочисті, політичні, судові Такою була традиція ораторського мистецтва, що розвивалася на засадах аттикізму Їй протистояла практика популярного в малоазійських країнах ораторського азіанізму, виповнена орнаментальною стилістикою, з надміром стилістичних фігур, надуживанням тропів Завдяки їй сформувалася підстава для сприйняття давньоєврейської Р з притаманною їй експресивністю інверсованого мовлення, посиленням проповідницького, дидактичного дискурсів, що відображене у текстах Біблії, перекладеної в дохристиянські часи під назвою «Септуагінта», позначилося на творчості патристів, на християнській повчально-ораторській прозі Надбання Р вплинули на апологетику та ораторсько-повчальну прозу середньовіччя, на вироблення системи «семи вільних мистецтв» Уривок Р наявний в Ізборнику Святослава (1073), її особливості розкриті в ораторсько-повчальній прозі митрополита Іларіона, Клима Смолятича, Кирила Турівського Увага до світського красномовства посилюється за доби Ренесансу, хоч із поширенням книгодрукування виголошення промов поступилося друкованим публіцистичним жанрам Відбувається адаптація усної практики до писемної Особливий інтерес до Р виявили класицисти, обґрунтовуючи потребу «високих» жанрів літератури Художня свідомість того часу була зорієнтована на «готове» слово, на чітко окреслені мовні зразки Пізніше романтики, долаючи класицистичне табуювання частини ораторського мистецтва, оцінювали не лише компетентність та освіченість мовця, а й силу, органічність, манеру його аргументованих висловлень «Парнасці» та ранні модерністи заперечували Р, намагалися, за словами П Верлена, вже «зламати шию красномовству!» Підвалини новоєвропейської Р переглянуті у трактаті «Про методологію вивчення нашого часу» (1708) Дж Віко, де засуджувалося картезіанство в університетських курсах, за положеннями якого першорядним завданням освіти мала бути підготовка поколінь, здатних давати раду життєвим проблемам, поводитися «з достатньою мудрістю та обачністю», як за античної доби До перегляду Р закликав Ф Ніцше («Про античну риторику», 1872—73), заперечуючи логоцентричні схеми, «відчуття іншого в собі», навчання авторитарній, ілюзорній істині, а не переконування, притаманне античній культурі У XX ст відбувається занепад Р, засобами якої тоталітарні режими оперували з агітаційною, пропагандистською метою Вона стала частиною теорії літератури, складником стилістики У постмодернізмі Р притлумлюється прагматикою, викликає міждисциплінарний інтерес, на чому наголошував Ж Ф Ліотар («Постмодерні умови», 1979) Дж Ваттімо («Присмерк модерності», 1985) пов'язував цю тенденцію з постісторичними настроями fin de siecle, зневірою у прогрес, спричиненою секуляризацією християнських цінностей та збільшенням технічних удосконалень, що притуплюють відчуття нового Звертаючись до поглядів Г-Г Гадамера («Істина і метод»), визначаючи постмодерністську філософію як онтологічну філософію дії, Дж Ваттімо дійшов висновку, що розуміння Р як закритої системи заважає герменевтичним студіям переосмислити природу істини, осягнення якої полягає не в доведеннях, не в набутті внутрішнього просвітлення, а у віднаходженні «рівня тих спільних і в звичайний спосіб вироблених припущень, які видаються очевидними (а не доведеними), такими, що не потребують з'ясування» Розглядаючи праці Ф Ніцше («Про корисність і шкідливість історії для життя», 1874, «Людське, занадто людське», 1878, «Весела наука», 1882), Дж Ваттімо акцентував на прагненні філософа подолати гіперболізовану історичну свідомість засобами релігії, мистецтва та музики, на культурній терапії, що провокувала нігілізм, на усвідомленні, що структура фундаментального наукового знання вибудовується на низці метафороподібних утворень В українській бароковій культурі і давній літературі, де відчутний відгомін ораторсько-повчальної прози києворуської доби, Р надавалося пріоритетне значення У братських школах вона була обов'язковою дисципліною До її складу входила поетика, що викладалася як одна із дисциплін «семи вільних мистецтв» Найдавнішим підручником, за яким читався курс Р у Києво-Могилянській колегії (академії), була праця «Orator Mohileanus» («Оратор Могилянський», 1637) Йосипа Кононовича-Горбацького, написана латиною за зразком «Поділів ораторських» Цицерона Студентів Києво-Могилянської колегії (академії) навчали виголошувати «орації» (промови), а викладачі (Лазар Баранович, Антоній Радивиловський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін) розробляли стилістику Збереглося до 200 підручників із Р, написаних латиною Найвідоміший серед них — «Наука короткая, албо Способ зложеня казаня» (1659) Іоаникія Галятовського, створений як додаток до його проповідей «Ключ розуміння» Він радив розмежовувати проповідь на три частини екзордіум (пропозиція), нарацію та конклюзію (висновок) Феофан Прокопович («Риторика», 1705) пропонував викладати Р і поетику «не за чужими словами» «Під латинською мовою не розумій того, ніби красномовство обмежується тільки латинською мовою якою б мовою не користувався оратор, він повинен говорити чистою, зрозумілою, рідною мовою» Здобутки Р впливали на художню літературу, зокрема на вживання та вдосконалення стилістичних фігур анафори, епіфори, інверсії, еліпсиса, паралелізму, умовчування, багатосполучниковості, риторичного питання (В Еллан) «*Хто там співає тужливі пісні?*»), риторичного ствердження (Леся Українка «*Так, я буду крізь сльози сміятись*») або заперечення, як в іронічному анафорично-епіфоричному (симплока) вірші «До себе» М Вінграновського, що має вигляд ампліфікації

Не люби свого сина від колиски його
Не люби товариства від порогу його,
Не люби всього світу, себе не люби
Не люби свого духу — домовину роби!

У XX ст проблеми Р висвітлено у підручниках Д Загула («Поетика», 1923), В Домбровського («Українська стилістика й ритміка», 1973), «Риторика» (1993) Г Сагач, у виданнях «Історія граматики на Україні Риторика Зібрані статті» (1992) О Горбача, «Загальна риторика Сучасна інтерпретація» (1992) О Юніна, «Риторика описова» (1990) та «Основи риторики» (2000) польського дослідника Є Зюмека, «Риторичний

словник» Зоряни Куньч Узагальнені відомості про класичну і сучасну Р подано у посібнику «Риторика» (2003) Людмили Мацько та Оксани Мацько та ін

Рито́рична пое́зія (*грец rhētorikē ораторське мистецтво і poiēsis творчість*) — іронічна назва багатослівного віршування, в якому відсутні почуття й глибокий зміст

Рито́рична фігу́ра (*грец rhētorikē ораторське мистецтво і figura образ, вид*) — фігура мовлення, близька до стилістичної фігури, що вказує на утилітарні інтереси ораторського мовлення, застосована для переконання аудиторії в істинності чи хибності певних думок Запроваджена в античній риториці, граматиці та поетиці, проголошена особливим мистецтвом красномовства, вона забезпечувала насамперед політичні, юридичні та ін практичні інтереси Р ф виконувала функції (окреслення, кларизму, незвичності, образності), суголосні з вимогами риторичного стилю та логіки Тому, попри ясність висловлень, їм притаманні пафос, інтелектуальна пристрасність, яку використовували ритори й поети для вираження своїх думок Квінтіліан (дванадцятитомні «Основи ораторського мовлення») визначив чотири засадничі принципи Р ф додавання нового мовного складника, як-от анафора, полісиндетон (adiectio), усунення певного складника, наприклад асиндетону, зевгми, еліпса (detractio), представлення і групування мовних компонентів, зразками чого є інверсія, анастрофа, гістерон-протерон (transmutatio), заміщення однієї мовної одиниці іншою (immutatio) Класифікації розмежовували Р ф на дві групи (фігури думки й фігури мови), обґрунтовані Цицероном Нині різні класифікації Р ф, що спираються на античну традицію, визначають такі їх різновиди, як милозвучний (евфонічний), імперативний (повторення), звуковий (фонетичний), синтаксичний, реторичний (за В Домбровським, емфатичний, патетичний), значення, руху і згуку (Д Загул), накопичення, недоговорення, ритмізація, діалогізація (Ю Шевельов) Б Леськів («Поетичні фігури Словник», 2000) обстоює думку, що Р ф не можна відносити до стилістичних фігур

Рито́ричне запере́чення (*грец rhētorikē ораторське мистецтво*) — стилістична фігура, виражена запереченням очевидного або застереженням наявності іншої точки зору Називається також фігурою патетики Інколи весь твір побудовано на Р з, як-от вірш «Мені однаково, чи буду » Т Шевченка, що є формальною антитезою до сформульованої на початку цієї поезії думки Аналогічний прийом застосував І Драч у вірші «Не будьте самовбивцями Дарма », що складається з двох епанастроф, має кільцеву композицію розгорнутого Р з у першій строфі та розгорнутого риторичного ствердження у другій Р з може набувати форми повного ствердження, хоч у ньому і вживається частка *не*, як у вірші П Тичини *«Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, / Лиш сонячні кларнети»*

Рито́ричне зверта́ння (*грец rhētorikē ораторське мистецтво*) — стилістична фігура, прийом звертання в якій вжитий умовно для надання мовленню необхідної інтонації — урочистої, патетичної, інтимної, іронічної, саркастичної тощо Р з не потребує відповіді, як наприклад, в одному з віршів Анни Багряної

Мильною кулькою стала
Знаю так легше, так швидше
Любий мій, ви читали
Про надлюдину Ніцше?

Іноді вживається поняття «апострофа» В Домбровський вважає Р з імперативним

Рито́ричне пита́ння (*грец rhētorikē ораторське мистецтво*) — стилістична фігура, виражена питанням, яке не потребує відповіді Зазвичай Р п посилює емоційність висловлювання, його експресивність, пожвавлює мовлення, використовується для створення ефекту градації, як в уривку з поеми «Берестечко» Ліни Костенко

Хто в чистім полі витеше труну?
Хто пом'яне сльозою, хто чвертиною?
Хто заболить словами об струну?
Хто вас пізнає у кривавім клоччі?
Хто, крім дощів, поткнеться вас обмить?
Хто гайворонням вицибані очі
червоною китайкою затьмить?
Які ж вас дзвони одридають?
Хто проведе у Божу путь?
Своїх — то з честю поховають
А наших — просто загребуть
Назвуть вас зрадниками, страдники
Імено ваше осквернять [ ]

Р п застосовують, звертаючись до предмета, абстрактного поняття, відсутньої особи Знак питання може опускатися, зокрема, у модерністській поезії

хіба не з твоєї ласки Боже головний гріх
зухвальство стало найбільшою чеснотою
для поета (І Калинець)

Науковець В Домбровський відносить Р п до імперативних фігур

Рито́ричний ви́гук (*грец rhētorikē ораторське мистецтво*) — стилістична фігура, утворена емоційним, пафосним, ствердним висловленням Ю Шевельов вживав поняття «риторичний оклик» Р в може поєднуватися з риторичним питанням

Туди стреми! До горнього розламу!
Що-що? Душа? Зробилася землею?
І в ній перевертаються мерці?
Чудний! Такого не буває душам (Ю Бедрик)

Знак оклику наприкінці Р в часто пропущений у модерністській поезії

яка ти прекрасна у прощальнім вікні чомусь
пригадується
як наша доня називала ікони віконами
(І Калинець)

І Качуровський розглядає Р в як фігуру мислення, синонімічну ексламації та екфонесису

Рито́ричний стиль (*грец rhētorikē ораторське мистецтво і лат stilus, від грец stylos грифель для письма*) — різновид літературного мовлення з художньо невмотивованими емоційністю, пафосністю, патетичністю, надміром стилістичних фігур тощо В історії письменства та культури траплялися періоди, сприятливі для розвитку Р с, зокрема доба античності (азіанізм), класицизму (формування «високого стилю»), бароко, схильне до емоційності й патетики Зловживали Р с у штучному «соцреалізмі», натомість у межах деяких літературних напрямів Р с зазнавав епатації (авангардизм) і пародіювання (постмодернізм)

Рито́ричність літерату́рної мо́ви (*грец rhētorikē ораторське мистецтво*) — постмодерністське

проголошення риторики основою всіх семантичних інтерпретацій, коли структура мови стає наскрізь «топологічною», на перший план сенсотворення виводяться її внутрішні складники На думку П де Мана, така настанова визначає алегоричність форми будь-якого белетризованого наративу При цьому мова набуває самостійного статусу, дає змогу відчути життя тексту, виражаючи модус написання опосередковано, не буквально, «розповідає історію алегорії свого власного нерозуміння», вимислу, сприйнятого як факт

Ритуа́л (*лат ritualis обрядовий*) — сукупність усталених історично канонізованих обрядів, що супроводжують релігійну церемонію, визначні події, надаючи їм урочистості Р ґрунтується на усвідомлених чи несвідомих міфічних та архетипних дискурсах, символічно виражає їх зміст, іноді використовується з терапевтичною метою, залучає індивідів до сакрального дійства, колективного співжиття, викликаючи у них переживання величного, піднесеного Р застосовується як особливий психічний засіб, за допомогою якого відбувається особистісна трансформація, що супроводжує перехід людини з одного статусу в інший У кожному Р містяться фундаментальні ознаки людського існування, без якого воно зазнає профанації Зазвичай він має синкретичний характер, передбачає цілісне танцювально-хорове дійство, що відтворює одну сакральну фабулу, має усталені церемоніальні репліки, вигуки радості чи скорботи З Р виокремилися мистецькі різновиди та літературні роди — епос, лірика, драма Обрядові елементи редукувались у традиційних календарно-обрядових, весільних, родинно-побутових тощо жанрах, вживалися в окремих ситуаціях із життя спільноти, як-от класицистична ода, виголошувана під час палацового Р Спроби вторинного синтезування літератури були пов'язані здебільшого з утопічним прагненням повернути людство до нерозчленованого Р Особливо такі тенденції притаманні XX ст, відображаючись у поєднанні суміжних жанрів і мистецтв Проблемою міфо-ритуалу в сучасній поезії займається Ірина Борисюк

Ритурне́ль, або **Риторне́ль** (*франц ritournelle, від італ ritorno повернення*), — форма провансальської, французької та особливо італійської народної поезії, запозичена з латинської віршової традиції Кожна триверсова строфа Р утворена першим коротким (часто з одного слова) рядком, який римується з третім довгим, витворюючи своєрідне кільце, а другий залишається неримованим Кількість таких строф у творі не перевищувала трьох-чотирьох На початку строфи в Р формулюється вигук чи питання, переважно щодо квітки-символу, після якого вміщена відповідь, тому жанр називали фіоре, тобто «квітковий» У сучасній поезії не вживається, хоча трапляються поодинокі випадки, як-от вірш «Три символи» В Брюсова, відомий у перекладі Б Мельничука українською мовою

Кров'ю
Захід пливе, гляне сонце — обагрене серце
Відтепер мені вмерлою жити любов'ю!

В українській ліриці така строфічна форма відтворюється приблизно, перший рядок римується з третім асонансовим суголоссям

Кругле озеро,
кругле «о» луни
Знов я тут — замкнулося коло (В Коломієць)

На основі Р утворилися такі тверді строфічні форми, як терцина, рондо, рондель, тріолет, ле, віреле, солеайя

Ри́царський рома́н (*нім Ritterroman, англ romance of chivalry, франц roman chevaleresque, польс romans rycerski*) — жанр середньовічної куртуазної літератури, альтернативний народному епосу Започаткований наприкінці XII ст французьким трувером Кретьєном де Труа («Ерек та Еніда», «Івейн», «Парсеваль», «Ланселот»), розвинутий у творчості Тома, Беруля, Марії Французької, Жана Ренара, Робера де Борона, Рено де Боже, поширився в німецькій (Генріх фон Фельдеке, Гартман фон Ауе, Ульріх фон Цацікгофен, Вольфрам фон Ешенбах, Готфрід Страсбурзький, Конрад Флек, Конрад Вюрцбурзький), іспанській (анонімний твір «Рицар Сіфар»), англійській літературах До найвідоміших циклів Р р належать бретонський, або артурівський, присвячений пригодам рицарів Круглого Столу, джерелами якого були кельтські легенди, античний, в якому використані давньогрецькі й давньоримські інтертексти («Роман про Александра», «Роман про Трою», «Роман про Енея», «Роман про Фіви»), східновізантійський («Флуар та Бланшефлер», «Окассен і Ніколетт», «Кліжес»), про любов Трістана та Ізольди, про Парсіфаля та святий Грааль У них переосмислена традиція усної творчості, передусім казки, в якій опис долі протагоніста формує сюжетну основу, важливими є фантастика, символіка, алегорія, хронотоп Індивідуалізований персонаж у Р р діє, керуючись прагненням до вдосконалення, слави, звеличення обраної Дами серця, суперечність між військовим обов'язком і куртуазним ідеалом вільної любові зумовлює конфлікт Р р, зображуючи сердечні переживання, привносив у літературу елемент психологізму, що активізувало тенденцію до зображення портрета, пожвавило мовно-експресивний дискурс із багатьма монологами й діалогами, авторськими відступами, дидактичними сентенціями, постійними епітетами Очевидно, культ Донни та душевні настрої з поєднанням платонізму й еротизму, вироблений кодекс поведінки, шляхетний палацовий етикет з його законами честі, врівноваженості, служіння Дамі дають підстави називати цей жанр лицарським, але він у такому разі охоплював би лише сегмент пам'яток куртуазної літератури, не беручи до уваги батальні сцени та збройні змагання Доля героя повністю залежить від його волі, божественного провидіння, бажань сюзерена, часто він не знає свого походження й роду Трістан виховується у родині васала, Парсіфаль виростає в лісі, Ланселота доглядає фея Це зумовлює його схильність до авантюри, ризикованих дій за екстремальних умов Збільшується кількість описових деталей у замкнутому, відмежованому від прозаїчного довкілля поетизованому світі, в якому дії відбуваються в таємничих країнах, населених міфічними істотами (карлики, феї, велети, вовкулаки, птахолюди тощо) Перші тексти жанру були віршовими, римувалися, а не охоплювалися асонансами, як рядки в епосі Така практика зумовила вдосконалення александрійського (олександрійського) вірша, як у

«Романі про Александра». За жанром і структурою Р. р. наближений до ле. З XIII ст. з'являються прозові твори. Поширюється їх зведення, зокрема бретонський цикл завершив Т. Мелорі («Смерть Артура», XV ст.). Кризу жанру засвідчила хвиля епігонства; розвитку набуває французька алегорична поема. Запроваджуються нові жанрові форми, як-от «Тірант Білий» каталонців Дж. Мартуреля та Дж. де Гальби. Найпопулярнішим в Іспанії був «Амадіс Гальський» (1508) Гарсі-Ордоньєса (Родрігеса) де Монтальво, в якому зображені подвиги героя, перейнятого ідеєю досконалого лицарства та «справедливого абсолюту». Твір викликав хвилю наслідувань, став об'єктом пародії в романі «Дон Кіхот» М. де Сервантеса. Проблема визначення жанру таких творів залишається актуальною. Деякі дослідники (М. Бахтін, Е. Ауербах) відмовляються, на противагу позиції Є. Мелетинського, визнавати Р. р. романом. Відповідником Р. р. у східній літературі вважають «Ґендзі-моноґотарі» Сікібу Мурасакі, поеми «Віс і Рамін» Фахріддіна Гургані, «Аміран Дареджаніані» Мосе Хонелі, «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, «Хосров і Ширін», «Лейлі і Меджнун», «Іскандер-наме» Нізамі Гянджеві тощо. Інтерес до Р. р. посилився у преціозній літературі XVII ст. з її культом благородства та краси («Клеопатра» Ла Кальпренеди, «Артамен, або Великий Кір» Мадлен де Скюдері, «Арміній» Д.-К. Лоенштайна та ін.). Поширюється також народна книга зі спрощеними сюжетами («Магелона», «Трістан й Ізольда», «Ланселот» і т. п.), у лубковій літературі використовували сюжети про Бову Королевича, в «Історії про рицаря Петра Золоті Ключі», що була переробкою французького роману «П'єр Провансальський та прекрасна Магелона». Збереглася польсько-білоруська «Повість про Трістана» (XVI ст.), опублікована О. Веселовським (1888).

Рівень домага́нь — прагнення письменника посісти певне місце в літературному процесі, зумовлене його творчим досвідом. Р. д. засвідчує, що митець прагне якнайповніше реалізувати свій талант і розраховує на адекватну оцінку власної творчості літературною критикою та читачами. Поняття «Р. д.» запозичене літературознавцями з психології, передусім зі школи К. Левіна та його послідовників Ф. Дембо, Л. Фестінгера, П. Сірса та ін., які виявили детермінованість людської поведінки, вплив домагань на результати діяльності. Розбіжності між Р. д. та його втіленням є основою переживань автором успіху та невдачі, яка може призвести до фрустрації.

Рівень розумі́ння — міра адекватного передавання певного тексту шляхом його внутрішнього перекодування, зумовлена загальною культурою, світоглядом, естетичним смаком, розвитком інтелектуальних здібностей, здатністю вчуватися, фаховою підготовкою автора (наратора) і читача (нарататора). Р. р. одного поняття кількома людьми може відрізнятися, змінюватися з часом в одного суб'єкта.

Рівні порівня́льного дослі́дження — складники літературних творів, належні до різних структурних рівнів, виокремлені для зручності і конкретності наукового аналізу з метою встановлення тематики, сюжету, стилів, напрямів тощо. Дослідники, зокрема А. Волков, визначають ідейний, тематичний, ейдологічний (імагологічний), сюжетний, жанрологічний (генологічний), художніх засобів та порівняльної періодизації рівні. Ідейний окреслює зв'язок світосприйняття письменства із суспільними тенденціями, що спостерігалося у творчості Т. Шевченка, може бути зумовлений потребою формування нового типу особистості у ситуації національної руїни, зразком чого була діяльність представників Громади і «Просвіти». Тематичний рівень пов'язаний із перевагою певних тем у творчості представників різних стильових течій (романтики, наприклад, цікавилися національною історією, звичаями та культурою різних народів), з розвитком регіонального письменства, із застосуванням теорії запозичень, а також із використанням вічних образів і сюжетів у світовій літературі. Ейдологічний рівень розглядається у межах компаративних студій, на підставі яких з'ясовуються чинники, що зумовлюють появу схожих типів, позитивних та негативних героїв, наприклад у фантастично-пригодницьких казках, розкриття різних інтертекстуальних зрізів художньої літератури. На сюжетному рівні вивчають особливості схожих, самостійно сформованих сюжетів (мотивів), генетично споріднених, літературно оброблених, з філософською чи соціальною проблематикою, супроводжуваних авторською вказівкою тощо. Генологічний рівень аналізу полягає у зіставленні фольклорних та літературних жанрів, їх еволюції з урахуванням національних і світових тенденцій. Рівень художніх засобів спрямований на осмислення схожості, тотожності чи відмінності художньо-стильових засобів. Рівень порівняльної періодизації літератур розгортається у зіставленні історії національного письменства зі світовою, у виявленні спільних, часто паралельних періодів та їх відмінностей, урахуванні напрямів та шкіл.

Рівнозна́чність — відношення рівності між поняттями, виразами, теоріями. Такими вважаються два висловлення, якщо вони взаємозамінні відповідно до правил їх уживання. Залежно від способу утворення Р. встановлюють за збігом їх обсягів, називають поняття логічними, або еквіполентними. Визначення Р. спрямоване на спрощення різних формул, заміну складних висловлень простішими, зручнішими у користуванні.

Рівнонаголо́шений вірш — вірш, у якому наявна однакова кількість наголосів у версах, а ненаголошені склади не беруться до уваги; така особливість визначальна для акцентного вірша. Приклад Р. в. із доробку В. Еллана:

Загуби́вся підстри́жений ри́тм
Муштро́ваних капельме́йстром орке́стрів.
Ву́лицями, бру́ком розри́тим
Дириґу́є безру́кий мае́стро.

Рівноскладо́вість у вірша́х — див.: **Ізосилабі́зм.**

Рігве́да («Кни́га гі́мнів») — зібрання сакральних гімнів, найперша пам'ятка вед із чотирьох самгіт, створена аріями (оріями) в середині II тис. до н. е. Р., остаточно сформована в X ст. до н. е., складається із 1028 творів, вміщених у десяти книгах (циклах), або мандалах. Пам'ятка існує у двох варіантах: Шакала та Вашкала. Найдавнішими вважаються друга — сьома родові книги, кожна з яких нібито створена певним жрецьким родом, найпізніша — десята книга. За нею з'явилися «Веда співів» із 78 гімнами (Самаведа) і «Веда жертовних формул» (Яджурведа), що має чорну та білу редакції. Четверта самгіта під назвою «Веда заклинань» на двадцять книг (Атхарваведа)

містить магічну поезію За змістом гімни Р були переважно молитвами до арійських божеств, головним з яких був войовничий громовержець Індра, жертовними, філософськими, діалогічними піснями-загадками Пошановані у пам'ятці також бог вогню та домашнього вогнища Агні, сонця — Сур'я, вітру — Ваю, зорі — Ушас, втілення ритуального трунку — Сома та ін Пантеон богів, представлений у Р, не має суворої ієрархії, засвідчує світоглядний політеїзм, що наближався до пантеїзму брахман і упанішад Постаті богів могли бути взаємозамінними образ Індри об'єднується з Варуною, Варуни — з Мітрою, Соми — з Рудрою і т д Деякі з них пов'язані зі стихійними силами природи, як-от молодший Шива, який вважається втіленням Рудри, а згодом постає під іменем володаря світу Інвари чи Махадеви, визначаючи тенденцію до теоцентризму Частина текстів не пов'язана з ритуалами, яким присвячена пам'ятка За спостереженням М Калиновича («Концентри індійського світогляду»), пам'ятка спрямована на «шукання непомильної істини і зусилля душі зробитися вмістилищем досконалого божества», що зумовило «ушляхетнення надто реальних і надто людських, а часто і брутальних властивостей» Космогонічні міфи засвідчували зародження філософського та художнього мислення у Давній Індії У пам'ятці наявні алюзії на історичні події, як-от на період життя арійців П'ятиріччя Багато мотивів пам'ятки спільні з «Авестою» Вивчення Р європейськими дослідниками (М Мюллер, Р Рот та ін) сприяло формуванню порівняльної міфології О Білецький («Давня Індія та її література»), аналізуючи етимологію слова «Р», наголосив на його спільності зі слов'янським словом «відати», тобто на знаннях, які містила пам'ятка В Шаян («Студії над ведійською думкою») наголошував на тому, що вона, перейнята героїчним пафосом, є «основним ключем для всяких сучасних і майбутніх спроб реконструкції нашої загубленої праарійської спадщини і традиції», вказував на збіги у ній та «Велесовій книзі» («Рігведа і Книга Велеса») І Нечуй-Левицький («Світогляд українського народу») віднаходив паралелі між індійськими та українськими міфами, постатями Індри та Йвана-Громовика, підступного Врітри та лихого царя Ворота з Вирви-города, що згадується у колядках Леся Українка здійснила переклад кількох гімнів Р («Гімн до Сонця», «Гімни до найвищого духа Праматма», «Погребові гімни», «Гімни до Йами»), подала їх у своєму підручнику «Стародавня історія східних народів» (1890, надруковано в 1918) Приклад одного з її перекладів — «Гімн до Сонця»

Сонце святе, що все віда, встає перед поглядом світу,
коні блискучі несуть його І перед сонцем,
оком світóвим, зникають, як злодії, темрява й зорі
Промені, наче палкії вогні, освітили живучих
Сурія, прудкий їздець! Ти нам світло приносиш,
сяєвом небо сповняєш! Перед богами ти сходиш,
перед людьми, перед небом, всі бачать тебе і дивують
Ти зчищаєш, від лиха бориниш! Ти світлом вкриваєш
землю і люди, а небо й повітря ти ним заливаєш
Міряєш ночі і дні, споглядаєш створіння неземні
Сім ясних коней твій повіз везуть, о Сурія, боже!
Боже-споглядачу, маєш вінець ти з проміння над чолом
Їде твій повіз, сім коней упріг ти у ярма окремі
Вглядівши сяйво твоє, що блищить проти темряви ночі,
падаєм ниць ти найвищий з богів! Ти найкращеє світло!
О доброчинець, зійшовши сьогодні високо на небо,
тугу з серденька мого прожени, а з лиця мого блідість
Кидаю блідість пташкам лісовим, щоб мені не марити,
а жовтяницю на жовті квіти я кину
Син Адіти встав потужний, — він ворога мого поборе!
Сам же не маю я сили змагатися з лихом жерущим

Рід (*нім Grundgattung, англ genre, kind, франц genre, польс rodzaj, рос род*) — категорія літературознавства, що інтегрує ієрархічно нижчі, типологічно подібні за обсягом поняття (види, жанри), вичленовувані за низкою домінантних, постійно відтворюваних ознак Типи літературних творів визначаються на підставі історично сформованих їх різновидів і теоретичного осмислення можливостей письменства Поняття «Р» з'явилося в естетиці Арістотеля (третій розділ «Поетики») На підставі трьох способів мімезису (*чим, що* і *як* наслідується) він визначав відповідні Р, що склалися історично, були теоретично осмислені (епос, лірика, драма), узгоджені з трьома формами існування індивіда у системі буття, що споглядається, відчувається чи розігрується Він вважав однаково важливими як метризовану, так і просту (прозову) форми письма Епос висвітлює третю особу в минулому і часто пов'язаний з прозою, лірика — першу особу в сьогоденні, що відображено переважно у ліричних творах, а драма — другу особу в майбутньому, здебільшого у драматургії Однак чіткий розподіл за Р не завжди можливий Так, давній епос був віршованим, а сучасна ритмізована проза може сприйматися як поезія Найдавнішою була синкретична форма Р, збережена у фольклорних жанрах, розмежованих на епос, лірику, драму Академік О Веселовський («Три розділи з історичної поетики») на підставі історичної поетики розробив теорію диференціації поетичних Р із первісного «хоричного, ігрового синкретизму», наділеного міфічно-культовою та магічною функціями Його погляди підтримав В Пропп («Принципи класифікації фольклорних жанрів»), проте заперечував Д Балашов («Драма та обрядове дійство До проблеми драматичного роду у фольклорі»), вважаючи, що третім компонентом Р, крім епосу та драми, є обряд А лірика й епос могли формуватися і поза обрядом, як-от казки, легенди чи пісні, що виконувалися під час роботи Еволюція епіки та драми відводила їх від метричної практики до іманентного жанрового вигляду Модель Р Арістотеля стала основою поетики класицизму та Просвітництва Натомість Платон (третя книга трактату «Держава») відзначав, що наслідування можливе лише у драматичному мистецтві, а не у власне поезії «[ ] один рід поезії та міфотворчості цілком складається з наслідування — це, як ти кажеш, трагедія і комедія, другий рід складається з висловлень самого поета — це ти знайдеш переважно у дифірамбах, в епічній поезії і в багатьох інших різновидах — обидва ці способи» Він визначив третій, епічний, Р, заснований на розмежуванні мімезису та дієгезису, тобто оповідання про події, що сталися поза мовленням героїв Й-В Гете і Ф Шиллер («Про епічну та драматичну поезію») намагалися з'ясувати специфіку епіки та драми, Ф Шеллінг трактував літературні роди з позиції свободи (лірика) і необхідності (епос) На перевазі поезії наголошували І Кант, Г Е Лессінг, В Бєлінський та ін Г-В-Ф Гегель («Естетика»), спираю-

чись на бінарну опозицію «об'єктивність — суб'єктивність», розглядав родову тріаду за принципом співвідношення об'єкта і суб'єкта як тезу (епос), антитезу (лірика), висновок (драма) В епосі йшлося про присутність об'єкта, у ліриці — суб'єкта, у драмі — про їх синтез, за якого створюється нова міжродова якість Г -В -Ф Гегель розмежовував епос і драму на підставі відмінностей події і дії, що можуть взаємозамінюватися В Бєлінський («Поділ поезії на роди і види», 1841) прагнув конкретизувати таке твердження, вважаючи, що героєм епосу має бути подія, а драми — людина Така формула, відповідна античному письменству, виявляється неефективною, коли йдеться про нову літературу, де в кожному Р письменник може вплинути на подію, і навпаки Цю схему піддали критиці за доби романтизму, коли родова тріада сприймалася як відмежовані від поетики типи художнього змісту Німецький дослідник К Бюлер у 30-ті XX ст дотримувався думки, що мовні вирази розмежовуються на репрезентацію (повідомлення про предмет мовлення), експресію (втілення емоцій мовця) та апеляцію (звернення мовця до адресата), що відповідали трьом Р письменства епосу, ліриці, драмі Однак проблема залишалася нерозв'язаною («Принципи поділу літератури на роди» В Кожинова), часто призводила до термінологічної плутанини, адже, наприклад, у французькому літературознавстві поняття «Р» є синонімом жанру Часто лірика ототожнюється з поезією, а епіка — з прозою, що не відповідає специфіці художнього життя, адже багато творів містять різні співвідношення кількох Р Термінологічні труднощі виникають при застосуванні означень «епічне», «ліричне» або «драматичне», що не збігаються з родовими жанрами Теорія Р часто не враховує всього розмаїття генерики сатири (Ю Борев), роману (В Днєпров), кіно-, телесценарію, радіоп'єс (М Каган), таких «двородових утворень» (Б Корман), як роман, що, на думку Ф Шеллінга, видавався «поєднанням епосу з драмою», ліро-епіки романтиків, епічних п'єс Б Брехта, а також лірико-вокального, літературно-публіцистичного, драматургійного, музично-, кінодраматургійного (О Богданов) жанрів, синтетичних явищ на зразок драматичної поеми чи вірша у прозі Тому неогегельянець Б Кроче («Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика», 1902) запропонував скоротити систему Р до епосу та драми або відмовитися від неї, апелюючи до вільної від логічних чи моральних настанов чистої поезії, до неповторності художніх елементів На думку Е Штайгера («Основні поняття поетики», 1920), ні Р, ні жанру не варто надавати пріоритету, натомість потрібно говорити про «синтетичні конструкції» епічного, драматичного, ліричного стилів (спогад, уява, напруження), безпосередньо пов'язаних з відповідними жанрами, про теоретичні й історичні типи художньо цілого і конкретного тексту Об'єктивних поглядів на Р дотримувалися Е Леммерт («Структури оповіді», 1955), Ф Штанцель («Типові форми роману», 1964) Виважене розуміння проблеми Р призводить до виявлення теоретичного та історичного типів творів, що обґрунтовував Ц. Тодоров («Вступ до фантастичної літератури», 1997) Триступеневий розподіл Р зазнавав постійного перегляду Так, С Крижанівський («Художні відкриття і літературний процес», 1979) вважав за потрібне залишити поняття «жанр» для повсякденного вжитку, а терміни «Р», «вид», «різновид» застосовувати у наукових розвідках На думку В Днєпрова, Ю Борева, Я Ельсберга, А Ткаченка та ін, іноді варто застосовувати чотириступеневий розподіл (Р, вид, жанр, різновид), конкретизований, наприклад, в епосі, романі, історичному романі з реальними особами чи без них, а також у позародових формах (нарис, література потоку свідомості, есе) О Білецький вважав тріаду Р недоречною, з чим не погоджується В Халізєв, на переконання якого Р залишається «у складі поетики невід'ємним та посутнім»

Ріджіоналі́зм (*англ region· край*) — художня течія, спрямована на відтворення духу, сутності певного етнокультурного краю Р сформований у річищі модернізму (неокласицизм) Його синонімом є термін «ґрунтянство» Перейнятий антицивілізаційним пафосом, пов'язаний з аксіологією романтизму, руссоїзму, прагненням повернення до первісного стану, Р, основи якого вбачали в обстоюваному німецькими митцями «рідному мистецтві» (1910), спирався на етноментальну пам'ять раси і нації Такі погляди концептуально пов'язані з експресіонізмом, з мистецтвом «нової речевості», магічним реалізмом Особливо розвинувся Р в американському художньому житті (з 1930), зумовлений пошуками автохтонного духу Америки Йому були притаманні антиурбаністичне гасло «Назад, до землі!», тенденції домінування регіональних інтересів, ідеалізація сільського, провінційного способу життя, реактуалізація ідеології «батьків-піонерів» Міська цивілізація та механістичний прогресизм проголошувалися безживними Р був генетично пов'язаний із традицією Г Торо, Р Емерсона, з досвідом сформованого в 10-ті XX ст німецького «рідного мистецтва», що виявилося в експресіонізмі До такої тенденції Р близький концептуально (як і до мистецтва «нової речевості»), але не в аспекті зображення Характерними для нього є методологія магічного реалізму, настанова на замовляння довкілля та переконання, що «слід жити, і жити тут» Прихильники цієї течії брали під сумнів онтологічно задану метафізичну основу буття, шукали його ноуменальні першоджерела Художників Г Вуда, Т Х Бентона, Дж С Керрі іронічно називали прихильниками «ведмежого закутка», навіть «шовіністами» Вони писали свої картини не так, як бачили, а як знали та розуміли, що було властиво кубістам й експресіоністам Обґрунтовуючи свої естетичні позиції, вони зверталися до програмових теоретичних праць Так, Г Вуд у памфлеті «Бунт проти міста» (1935) викривав тогочасну фінансову політику, запозичену, на його думку, з Європи, що суперечило американському стилю життя, його позицію поділяв Т Х Бентон («Маляр в Америці», 1951), який обстоював потребу подолати засилля інтелігенції, вихованої на еклектиці політичних та естетичних доктрин К Маркса і його російських послідовників Йшлося про адаптацію модернізму, зокрема авангардизму, до американського способу життя

«Рі́дна мо́ва» — український науково-популярний журнал (Варшава, 1933—39) за виданням редактора І Огієнка До авторського колективу належали Г Ільїнський, І Свєнціцький, І Ковалик, Б Кобилянський та ін Крім матеріалів, що розкривали проблеми української мови, у ньому регулярно друкувалися повідомлення про художню літературу

«Рідна стріха» — ілюстрований літературний збірник (Л., 1894), упорядкований Василем Лукичем (псевдонім В. Левицького), виданий коштом товариства «Просвіта». До нього увійшли художні твори різних жанрів, що друкувалися в календарі цього товариства на 1894. З поетичних творів подано історичну поему «Павло Апостол» С. Руданського, вірші П. Граба (псевдонім П. Грабовського), «Самотні пісні і думки» В. Лиманського (псевдонім В. Мови), кілька віршових фрагментів О. Філаретова (псевдонім М. Бачинського), цикл патріотичних поезій «З пісень про рідний край», підписаний криптонімом «В.», поема «Дзяди» А. Міцкевича (в перекладі О. Александрова). Читач міг ознайомитися також з оповіданням «Маруся» В. Чайченка (псевдонім Б. Грінченка), із психологічним нарисом «Христос воскрес» П. Грабовського, а також із науково-популярним нарисом «Євген Гребінка — український письменник» Б. Грінченка та з іншими статтями культурно-просвітницького спрямування. У виданні були вміщені портрети, світлини, ілюстрації.

«Рідна шко́ла» — щотижневе видання однойменного педагогічного товариства, ілюстрований освітньо-педагогічний «часопис для всіх» (Л., 1932—39) за редакцією І. Герасимовича, М. Струтинського та ін. Крім матеріалів, присвячених проблемам освіти та патріотичної белетристики, у «Р. ш.» були опубліковані художні твори В. Стефаника і спогади про нього (М. Ск., «Стефаник зблизька»), І. Карбулицького, В. Островського, Марійки Підгірянки, П. Карманського, нарис «Мої спомини із шкільних років» учасниці національно-визвольної боротьби Олени Степанів.

«Рідне сло́во» — тижневик Підляшшя та Холмщини (1917—19) за редакцією М. Соловейчука, в якому обстоювали потребу об'єднання України на її етнічних землях. Крім публіцистичних матеріалів («Межі української держави», «Наша мова» Українця, «Михайло Грушевський» І. Невеселого, «Чорний терор на Україні», «Перше свято на Холмщині», «Московська напасть» В. Боровика тощо), у ньому друкувалися й художні твори, як-от «Грицева шкільна наука» І. Франка, «Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли» П. Тичини, вірші Є. Чумака, М. Чалого та ін.

«Рідний край» — політично-економічний, літературний тижневик (1905—16), що мав на меті боронити права «покривджених», обстоювати національну ідею, висвітлювати динаміку письменства, повноту культурного процесу. Як наголошувала Олена Пчілка, спрямування журналу вважалося «національно-народницьким». Засновувався «Р. к.» як видання полтавського гуртка Української демократичної партії, хоч насправді був позапартійним. «Р. к.» виходив за редакцією М. Дмитрієва, обов'язки співредактора виконував Панас Мирний, який відповідав і за літературно-художню частину видання. У журналі були постійні рубрики «З життя України», «Українське слово і мистецтво», «Бібліографія» тощо. Значну площу часопису надавали публікаціям поезій Олени Пчілки, Лесі Українки, Христі Алчевської, Надії Кибальчич, Одарки Романової, Людмили Волошки, Олени Суботенкової, Людмили Сохачевської, також друкувалися віршові добірки О. Олеся, Г. Чупринки, М. Чернявського, С. Черкасенка, П. Капельгородського, Д. Яворницького, Панаса Мирного, В. Тарноградського, М. Яковича, П. Гая та ін. Увагу приділяли й місцевим поетам-початківцям, що іноді набувало ознак масовизму. На сторінках журналу з'являлися й непересічні дебюти П. Тичини, Я. Мамонтова, О. Слісаренка. Привертала увагу журнальна, переважно народницька, проза, передусім мала епічна форма, зокрема твори Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Олени Пчілки, Любові Яновської, Г. Ясинського, а також модерністські твори, як-от «Од серця до серця», «Два настрої» Грицька Григоренка, «Весною» С. Черкасенка, «Ніч» Л. Пахаревського, «Вино забуття» Одарки Романової та ін. Олена Пчілка, не відкидаючи народницьких переконань, наполягала на підтримці модерністських віянь, аби українська література не була «засуджена на нерухомість». Драма була представлена творами Лесі Українки («В катакомбах», «Йоганна, жінка Хусова», «Бояриня»), О. Олеся («По дорозі в Казку»), М. Кропивницького («Скрутна доба»), комедією «Світова річ» Олени Пчілки, перекладом «Лілі Венеди» Ю. Словацького і т. д. З авторським колективом співпрацювали М. Лисенко, А. Кримський, Б. Грінченко та ін. Виокремлюють три етапи існування журналу. Спочатку (25 грудня 1905 — 7 травня 1907) йому було властиве піднесення. Після заборони російською адміністрацією видання поновилося у Києві (від 20 жовтня 1907 до 1914) за редакцією Олени Пчілки. Після нової царської заборони україномовної періодики письменниця домоглася продовження його видання до 1916. Розвиток тижневика проаналізувала Світлана Семенко у кандидатській дисертації «Журнал "Рідний край" і літературний процес початку XX століття» (2000).

«Рідний край» — науковий, публіцистичний, літературно-художній альманах (Полтава, 1999), опублікований за ініціативою Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Короленка. На його сторінках надруковано поезії Б. Олійника, І. Перепеляка, М. Шевченка, В. Сенченка, В. Тарасенка, В. Мирного, М. Сингаївського, прозу В. Шевчука, М. Костенка, Ю. Дмитренка-Думича, С. Чемериса, літературознавчі (М. Наєнко, В. Мелешко, В. Шевчук та ін.) і мовознавчі (С. Степаненко, Світлана Єрмоленко) студії.

«Рідний зільник» — ілюстрований літературний збірник (Л., 1891) в упорядкуванні В. Лукича. У ньому було вміщено твори К. Устияновича, С. Руданського, Л. Глібова, В. Чайченка (псевдонім Б. Грінченка), В. Лиманського (псевдонім В. Мови), В. Лукича, В. Масляка, Євгенії Ярошинської, М. Коцюбинського, А. Кримського, зроблені Данилом Старим (Д. Морозом) переклади доробку Г. Гейне, А. Міцкевича, народні пісні, щедрівки, легенди. Читач міг ознайомитися з відомостями про життя і творчість Л. Глібова, Б. Грінченка.

Різногру́пне римува́ння — римування слів із різних частин мови.

Всі образи й кривди до *одної*
Я тобі забуду і *прощу* —
Жду твоєї ласки хоч *малої*,
Як земля у спеку жде *дощу* (В. Симоненко).

У строфі з перехресним римуванням позначені прикінцеві суголосся числівника у першому віршовому рядку і займенника у третьому, дієслова у другому версі та іменника у четвертому.

Різномі́рні сто́пи — неоднакова кількість стоп у віршових рядках.

Різнонаголо́шена ри́ма — асиметричне римування, за якого врівноважуються суголосні окситонні, парокситонні, дактилічні слова з різними наголосами. Р. р. часто використовується в українській пісні (асонанси, консонанси тощо), практикована Т. Шевченком: «Розплелася густа *коса́ //* аж до *по́яса*». Р. р. трапляється у доробку Б. Рубчака, наприклад у вірші «Осінній день»:

Цей день такий осінній, немов триденна *сльо́та*.
Немов забуті листи. Немов мати *солда́та*.

Немов на мокрім бруку нерозв'язаний *кро́к*.
Немов недобудований *буди́нок*

Твоє прощання тихе, неначе скін цього *дня́*.
Немов птах. Немов дерева чорне *пита́ння* [...].

Різночита́ння — відмінності, наявні у джерелах, творах, змістова розбіжність в окремих місцях різних варіантів тексту, що можуть бути зумовлені авторськими правками, помилками оператора, редакції, втручанням цензури тощо.

Рік бала́д (*нім. Balladenjahr*) — 1797, коли відбулося творче змагання Й.-В. Гете і Ф. Шиллера у написанні балад, фабули та мотиви яких вони дарували один одному. Такою, зокрема, була балада «Івікові журавлі», сюжет якої Й.-В. Гете запропонував Ф. Шиллеру. Внаслідок дружнього змагання доробок Ф. Шиллера, який доти не звертався до жанру балади, поповнився драматизованими творами з динамічною дією та стрімкою розв'язкою: «Пальчатка», «Чаша», «Полікратів перстень». Й.-В. Гете написав низку балад із похмурим колоритом («Коринтська наречена», «Шукач скарбів», «Учень чарівника»).

Ріккен (*нім. Rücken: спина, тил*) — смужка паперу чи тонкого картону, приклеєна до спинки книжкової палітурки з внутрішнього боку для надання виданню міцності, привабливого вигляду.

Ріса, або **Марсійя́,** — доісламський жанр арабської поезії, елегійна поема, присвячена покійнику, яку виконували дружина та родичі померлого, виспівуючи свій розпач перед учасниками поховання. Її основою був жанр голосінь. Бедуїнський поет у Р. виражав скорботу з приводу непоправного лиха, вживаючи гіперболи та порівняння, оспівував чесноти покійника, а в разі його насильницької смерті закликав до помсти. Згодом твори втратили родовий характер, мали вигляд реквієму. Найвідомішим автором Р. був аль Мухальгіль, який оплакував свого брата, аль Ханса, у своїх скорботних віршах вимагав помсти за вбитих у бою братів.

Ріса́ля (*араб., букв.: послання*) — жанр середньовічної прози арабською, тюркською, фарсі, урду мовами, близький до європейського трактату. Прототипом Р. були короткі військові чи політичні послання. Перші тексти арабською мовою з'явились у VIII ст., належать Абдальгаміду аль Катибу, Ібн аль Мукаффі, Сахлю ібн Гаруну. Жанр вважався основою прециозного стилю східного наративу, прози, зокрема філософських повістей «Живий, син Живущого», «Саламан та Абсал», «Послання про птаха» Ібн Сіни, «Послання про прощення» Абу-ль-Ала аль Мааррі арабською мовою, «Мова мурах», «Спів Сімурга» Шихаба аддіна Яг'я Сухраварді, містичної алегорії «Рісаля про Красу та Серце» Яг'я Сібака Фаттагі мовою фарсі та ін.

Ріспе́тто (*італ. rispetto*) — одинадцятискладник в італійській поезії, строфа, близька до октави, що має схему римування *abababcc*. Походить від народного тосканського вірша, використовується переважно в еротичній ліриці. Твори Р. присвячували коханій жінці.

Ріст — висота поліграфічного матеріалу, літер, цифр, лінійок, орнаментів, кліше, що визначається відстанню між поверхнею та нижнім кінцем зображення. Р. шрифту європейської типометрії складає 66 3/4 пункта (25,1 мм), а пробілу — 54 3/4 пункта.

Ріті (*санскр. rīti: стиль*) — категорія давньоіндійської поезії, що позначала атман (душу) поезії, вживалася у значенні об'єктивної якості художнього твору, стосувалася особливої технології підбору та зв'язку слів. Викладена у трактаті «Кав'яаланкарасутра» Вамани (VIII—IX ст.). На думку автора, Р. складалася з таких різновидів, як вайдарбгі, гауді, панчалі. Кожна з них характеризується певним поєднанням гун (чеснот) мовлення. Так, кращі вайдарбгі мають 10 гун: доступність, ясність, метафоричність, насолода, сила тощо, гауді наділені гармонією та силою, панчалі — м'якістю. Р. поступилася категоріям дхвані та раси, а в письменстві гінді XVII—XVIII ст. вважалася складником формальної поетичної школи.

Ріторне́лла (*італ. ritornello: повторення, приспів*) — рефрен, повторюваний через дві чи три строфи наприкінці, іноді — на початку твору. Поширений в італійській поезії. У першому версі Р. окреслено особу, до якої звертається поет. Крім цього, Р. називають еротичний чи жартівливий триверсовий жанр, у першому віршовому рядку якого вказують на квітку або рослину, що задавала тему, котра розгорталася у наступних двох рядках-одинадцятискладниках. У таких творах римуються перший і останній верси.

Робінзона́да (*нім. Robinsonade*) — мотив існування ізольованої людини на острові, поширений у європейському письменстві XVIII—XIX ст., який вплинув на філософію, соціологію, педагогіку. Тенденція, започаткована романом «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719) Д. Дефо, в основу якого покладена реальна історія шотландського моряка Александра Селкірка, описана В. Роджерсом («Кругосвітня подорож», 1712). Термін виник за зразком назв «Іліада» чи «Лузіада». Осмислення не так долі персонажа, як неординарної ситуації випробування, виживання за екстремальних умов відоме здавен як європейському, так і східному письменству: «Одіссея» Гомера, німецька «Кудрун», «Повість про Гайя ібн Язкана» Ібн Туфейля, що вплинула на збірник «Тисяча і одна ніч» (мандри Синдбада), романи «Критикон» Б. Грасіана-і-Моралеса, «Острів Пайнса» Г. Невіля, «Симпліциссімус» Г. фон Гріммельсгаузена та ін. Р. співвідносна з руссоїзмом, з теорією природної людини, «благородного дикуна», що підтвердили твори «Дивовижні долі кількох мореплавців [...]» (1731) Й.-Г. Шнабеля, «Новий Робінзон» (1779) німецького педагога Й.-Г. Кампе (переклад на українську мову І. Федіва, 1919) та ін. Існує до 700 творів Р., серед яких — «Життя і пригоди Пітера Вілкінса» Р. Пелтона, «Поль і Віргінія» Ж. А. Бернардена Сен-П'єра. У Р. у XIX ст. виокремлюють родинний («Швейцарський Робінзон» педагога Й.-Р. Вісса, 1812; юнацький («Кораловий острів» Р. Баллантайна, 1858); «Пригоди молодика, або Робінзон польський» 1896, А. Дудасинського) громадський («Петербурзькі робінзони» 1874, Софії Десту-

ніс) різновиди тощо Відбувається романтизація самітництва («Острів» Дж Г Байрона, «Волден, або Життя в лісі» Г Торо), захоплення пригодами (пенталогія Дж Фенімора Купера про Шкіряну Панчоху) тощо Значний внесок до Р зробив Ж Верн (романи «Гектор Сервадак», «Таємничий острів», «Два роки канікул», «Друга батьківщина»), який також створив соціальну утопію («Корабельна аварія "Джонатана"», 1909), автопародію («Школа Робінзонів», 1888) У XIX — на початку XX ст у творах Р зображували виховання людини тваринами («Маугли» Дж Р Кіплінга, «Тарзан» Е Р Берроуза), викривалися антицивілізаційні тенденції, яким протиставлялися ідеали матріархату («Острів Великої Матері» Г Гауптмана, 1924) З'являються романи, що полемізують з ідеями Р, окресленими у творах Д Дефо «Сорок перший» Б Лавреньова, «Острів» Р Мерля, «Володар мух» В Голдінга, «П'ятниця, або Кола Тихого океану» М Турньє, в яких порушуються важливі соціальні, моральні, політичні проблеми, а Р трактується з позицій психоаналізу чи екзистенціалізму Інколи Р зводиться до ремінісценції, використаної, наприклад, В Нестайком («Робінзон Кукурудзо») Варіант української Р створили І Федів та В Златополець («Син України», Аусбург, 1946), змальовуючи пригоди Миколи Наливайка на пустельному острові

Робітни́чі пісні́ — народні пісні, створювані у фабрично-заводському середовищі, близькі до наймитських, бурлацьких рефлексіями знедолених, наріканнями на тяжке життя та виснажливу працю Р п не відзначаються мелодикою, здебільшого денаціоналізовані, виповнені запозиченою лексикою, вульгаризмами

«Роди́нне ко́ло» — серія двомовних книжок для молодшого читача, започаткована в 1990, надрукована у видавництві «Веселка» У ній вміщені твори мовами національних меншин України та з українським перекладом, зокрема народні казки гагаузів («Орлан і Марі-киз»), білорусів («Синя свита навиворіт пошита»), угорців («Лебедина»), німців («Три собаки»), ассирійців («Безхвоста лисичка»), росіян («Сивка-бурка»), словаків («Млин»), маріупольських греків («Жебрак і півень»), румейців («Півпівня»), молдаван («Чарівний дзвінок»), євреїв («Хавеле») Друкуються також поезії, як-от збірка «Дивний сад» М Фішбейна, збірник популярних пісень для дітей «Над колискою», написаних українськими і молдавськими поетами

Роди́нно-обрядо́ва пое́зія — фольклорний цикл, який застосовується під час виконання обрядів хрещення дитини, проведення ініціації, весілля, похоронів, проводжання в дорогу тощо На відміну від календарно-обрядових пісень тісно пов'язаний з різними періодами життя людини, виконується у вузькому сімейному колі, що іноді може розширюватися, як у випадках весілля чи похорону Особливе значення в Р-о п надається родині як втіленню уявлень про космос, про доцентрову структуру, яка відображає не лише патріархальні звичаї, а й основи людського буття Р-о п охоплює такі жанри, як заклинальні, величальні, жартівливі, весільні, ліричні пісні, голосіння, доповнюється замовляннями, ворожіннями тощо Р-о п широко представлена в художній літературі, зокрема у творах «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Тіні забутих предків» М Коцюбинського, «Марія» У Самчука тощо

Роди́нно-побуто́ва пі́сня — велика група пісень, близьких до родинно-побутової поезії, що виконувалися поза ритуальними дійствами Вони так само пов'язані з різними періодами людського життя (колискові пісні, пісні про кохання тощо), але можуть вживатися незалежно від обряду, як-от пісні про кохання («Ой місяцю, місяченьку», «Ой у полі три криниченьки», «Стоїть явір над водою», «В кінці греблі шумлять верби», «Йшли корови із діброви», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» та ін), родинне життя («Летіла зозуля», «Ой зацвіла рожа край вікна», «Та чи в полі не калина була», «А в неділю рано-пораненько», «Оженила мати сина неволею» тощо) або жартівливі («Ой що то за шум учинився», «Ой там на товчку, на базарі», «Гей, люди ідуть по ліщину» тощо) Р-п п властиві тонкий ліризм, драматизм сердечних переживань, мотив подружньої вірності або правда про сімейне життя, щирий гумор, мелодійність, природна ритмічність Такі твори контрастують із сатиричними та соромітськими піснями Приклад Р-п п — «Ой у полі вітер віє», що розкриває етичність і делікатність закоханих

Ой у полі вітер віє,
Жито полове,
А козак дівчину та й вірненько любить,
А сказать не посміє

Ой тим її не займає,
Що сватати має
Ой тим же він, ой, та не горнеться,
Що слави боїться

Сидить голуб на черешні,
А голубка на вишні
Ой скажи, ой скажи, серце-дівчино,
Що в тебе на мислі

Рожде́нник — книга, в якій описано добрі та злі сили, дні та години, їх вплив на новонароджених

Розби́те поколі́ння (*англ Beat Generation*) — див **Бітники.**

«Розва́га» — часопис для полонених українців — воїнів царської армії, які перебували в австрійському військовому таборі у Фрайштаті (1915—17), видання гуртка прихильників «Союзу визволення України» Журнал передруковував твори Т Шевченка («Заповіт»), Ю Федьковича («Дезертир»), О Колесси («Смерть гетьмана Павлюка»), Б Лепкого («На Святвечір»), В Самійленка («На печі») та ін Число від 15 серпня 1916 присвячене творчості І Франка На сторінках видання друкувалися вірші полоненого О Кобця (псевдонім О Варавви) — культурно-освітнього діяча серед українських полонених у фрайштатському таборі Регулярно друкувалися матеріали під рубрикою «Історичний календар» (хроніка подій) тощо Часопис припинив своє існування у зв'язку з від'їздом полонених в Україну після підписання Берестейського миру

Розважа́льна літерату́ра — «легка література», твори, в яких описують любовні пригоди, анекдотичні випадки, подають екзотичні замальовки

Ро́звиток — процес на теренах письменства в межах певного літературного періоду (стильової тенденції, напряму) від часу його зародження до вичерпаності потенціалу. Р стосується також переходу від

одного періоду до другого, супроводжується неузгодженістю традиційної естетичної системи з новою, засвідчує єдність якісних і кількісних змін літературного життя Р висвітлює й еволюцію творчої лабораторії письменника, рух ідей, розгортання дії у межах певного твору і т п

Ро́звиток ді́ї (*нім Hahlungsentwicklung, англ development of action, франц developpement de l'intrigue, польс rozwinięcie akcji, рос развитие действия*) — важливий складник композиції, розгортання подій після зав'язки, наратив про життя, стосунки і дії персонажів, напружені колізії з чітким окресленням основних сюжетних ліній Інколи Р д називають перипетіями, хоч ці терміни не тотожні Р д розгортається завдяки перипетіям, стосункам персонажів, спалахам і пригасанням конфліктів, на підставі яких формуються характери, мотиви, що є чинниками структуризації сюжету У Р д виявляються моральні якості літературних героїв, які загалом відображають концепцію твору Так, у повісті «Марія» У Самчука висвітлені взаємини Марії, Корнія, їхніх трьох синів, у романі-тетралогії «Волинь» розгортаються стосунки Володька та Матвія Довбенків Рушієм Р д вважається загострення інтриги Основні персонажі, вступаючи в конфлікт, втягують у нього інших героїв Так, у повісті «Для загального добра» М Коцюбинського у розвитку подій, окрім родини Земфіра Нерона та членів філоксерної комісії, важливу роль відіграють представники сільської влади, робітники, селяни, цигани Вдало скомпонована інтрига зумовлює нові напружені колізії, які можуть мати несподіване завершення, як в епізоді з роману «Сад Гетсиманський» І Багряного, коли Андрій Чумак «розколов» слідчого Р д трактують як своєрідне втягування персонажів у напружені стосунки, внаслідок чого виокремлюються симпатичні авторові герої та їх антиподи У творах може бути присутнім автор, який наділяє героїв своїми рисами іронічний Микола Порубай у повісті «День мій суботній» Гр Тютюнника, Р д в якій перетікає у внутрішньо-психологічному й зовнішньо-подієвому аспектах

Ро́звідка — стисло викладене наукове дослідження певного питання, здебільшого аргументована, опублікована у періодичному виданні стаття, базована на маловідомих чи невідомих матеріалах і фактах, що становлять інтерес для науковців

Розворо́т — дві суміжні сторінки друкованого видання, на яких зверстано та об'єднано аншлагом матеріали на одну тему Майстерне компонування Р витворює враження єдності, цілісності, взаємопов'язаності публікацій

Розв'я́зка (*нім fallende Handlung, англ falling of action, франц denouement, польс rozwiązanie akcji, рос развязка*) — складник композиції, в якому відбувається показ наслідків конфлікту епічного, ліро-епічного, драматичного, іноді й ліричного твору, підсумок діяльності персонажів Р як завершальна стадія конфлікту зазвичай визначена зав'язкою, зумовлена інтригою, сприймається як її логічне вираження, мотивоване перебігом колізій Так, у романі «Людина біжить над прірвою» І Багряного Р дає ключ до філософського розуміння болісних шукань головного героя Максима Крота «*Я буду вмирати, та, поки мого дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись хапати іскри сонця, відбитого в людських очах, я буду з тугою вчитись тайни самому запалювати їх, шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя*» Р постає як своєрідна спроба позбутися конфлікту, максимально затягнутого в кульмінації смерть Соломії у водах холодного Дунаю в оповіданні «Дорогою ціною» М Коцюбинського, філософствування селянина Андрія у фіналі новели «Грішниця» Л Мартовича, отруєння Катрі, спроба Дмитра вбити Михайла та звинувачувальна фраза Павла «*Так така, паничу, ваша поезія?!*» у драмі «Не судилось» М Старицького Р може бути раптовою, несподіваною, різко обривати розвиток дії, наприклад у новелі «Ювілят» Т Бордуляка Після Р неможливий розвиток головного конфлікту, лише в епілозі автор може розповісти про долю персонажів Так, у романі «Люборацькі» А Свидницького, який охоплює 210 сторінок тексту, тільки чотири відведені на Р — оповідь старої Люборацької про трагічну долю її сина Антося, повідомлення Ковинського про смерть Масі, характеристику Галі, опис життя семінариста Фоні Петропавловського Р розвивається стрімко, зазвичай подається наприкінці твору, хоча, згідно з авторським задумом, може бути вміщена і на початку новела «Новина» В Стефаника, етюд «Невідомий» М Коцюбинського Вона має катартичну властивість, даючи змогу реципієнтам піднестися над однобічністю розв'язання конфліктної ситуації, тенденційністю наративу В епічному творі Р може мати вигляд сентенції, пейзажу, у драматичному — бути реплікою насамкінець, у ліриці — афористичною фразою

Розго́рнутий план, або **Складни́й план,** — детальний план майбутнього твору

Розгорта́ння те́зи — пояснення, обґрунтування основної думки твору Різновидами Р т є спіральний, ступеневий, пунктирний, контрастний, асоціативний, питально-відповідний способи аналогії

Роздво́єння свідо́мості — хворобливий психічний стан, характерний для сомнамбулізму, істерії тощо, коли індивід сприймає себе як дві особи Р с притаманне творчості романтиків, декадентів, модерністів та ін Прикладом Р с може бути мотив «двох Володьок» В Сосюри Див **Амбівале́нтність.**

Ро́зділ (*нім Abschnitt, Kapitel, англ chapter, франц chapitre, польс rozdział, рос глава*) — графічно окреслена частина великого за обсягом епічного або ліро-епічного твору, зумовлена завершенням однієї сюжетної лінії і переходом до початку (або продовження раніше обірваної) нової Р розкриває певну тему, сприяє чіткості архітектоніки, полегшує засвоєння тексту, часто супроводжується відповідним заголовком, хоч може вживатися без нього Р залежно від його обсягу називають частиною (великий), розділом (середній) та підрозділом (малий) Так, роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика поділяється на чотири частини без окремих назв, тридцять розділів із назвами та підрозділи, зазначені відступами у творі Інколи на позначення Р застосовується поняття «глава»

Розділо́ве су́дження — тип судження, у якому поєднання предиката із суб'єктом можливе за умови усунення іншого предиката, що міг би використовуватися Частини Р с поєднані розділовим сполучником *або*, існує строго і нестрого безальтернативне Р с Див **Диз'ю́нкція**

Розділо́вий силогі́зм — різновид силогізму, складниками якого є великий засновок у формі розді-

лового судження та менший засновок, у якому стверджується або спростовується один із предикатів великого засновку

Р́оздум — жанр, близький до медитації

Розі́грування (*нім Inszenieren, Inszenirung*) — визнання і прийняття архетипного стимулу, взаємодії з ним При збереженні контролю розуму над ситуацією з'являється можливість виокремити метафоричний сенс, якого бракує особистому досвіду людини Р потребує участі свідомості задля індивідуалізації рухливих архетипів, спротиву поглинанню несвідомою стихією Архетип тривожить індивіда доти, поки не буде з'ясоване його символічне значення Це часто відбувається у глибинах творчої лабораторії письменника та під час сприймання художнього тексту реципієнтом

«Розмежува́ння мов» — диференціація статусу мовних структур щодо владних інституцій, відмінних від влади мови, коли одні дискурси (енкратичні), притаманні масовій культурі та засобам масової комунікації, розвиваються за підтримки офіційної влади а інші (акратичні), джерелами яких є концептуальні системи, арго, професіоналізми тощо, — у протистоянні їй Термін «Р м» запропонував Р Барт («Розмежування мов», «Війна мов», 1973) В енкратичних дискурсах виявляється поширена громадська думка (докса) з властивою їй понятійною невиразністю, а в акратичних домінують фікція та парадоксальність, здатність до сенсотворення «Р м» може поглибитися, коли влада послуговується чужою мовою на противагу мові автохтонів Дистанціювання акратичної мови від влади не означає, що вона не має владних інтенцій у собі У даному разі Р Барт вживає поняття «перформанс», або «демонстрація аргументів», коли йдеться про прийоми нападу і захисту у вигляді стійких формул, на підставі яких певна фраза стає «погрозливо-імперативною» У «Р м» змагаються мовні системи, або, як наголошує Р Барт, не ідіолекти, а соціолекти Проблема загострюється тоді, коли один індивід заангажований певною мовою, а інший не має бажання відмовитися від «насолоди незаангажованою, природною мовою» Тому єдиним простором, що може усунути таке напруження є, на думку постмодерністів, текст, що приходить на зміну творові, тобто процес письма без початку і фіналу, зі змішуванням усіх різновидів мовлення, визнанням їх фіктивності «Р м» полягає не у знищенні чи примиренні протилежностей, а в одночасному їх співіснуванні й рухливій диференціації Поняття також застосовується під час принципового відмежування знака від самого себе, тому що він наділений інакшістю, використовує наявні у ньому сліди «Р м» використовують у контексті критики структуралізму, його понятійного апарату, зокрема теорії бінаризму, якій протиставлена практика розриву із системою та «спекулятивною діалектикою» Ж Дельоз та Ф Гваттарі намагалися позбавити «Р м» традиційних зв'язків із тотожністю, аналогією, протилежністю, оскільки воно не зводиться до їх ідентичності, а співвідносить їх одне з одним

Р́озмір ві́рша (*нім Versmab, англ measure, франц mesure, metre, польс format wersowy, рос размер стихотворения*) — внутрішня міра вірша, визначальна умова його структурування, зумовлена системою версифікації Для квантитативної системи, поширеної в античній чи арабській поезії, характерне чергування довгих і коротких складів, у квалітативній силабіці визначальними є кількість складів та їх місце у версі, кількість цезур (восьмискладник, десятискладник тощо), у силабо-тоніці — чергування наголошених і ненаголошених складів, кількість стоп метра, місце цезури, тонічному віршу (дольник, райошник тощо) властиве повторення слів і словосполучень зі своїм наголосом в різних позиціях та розташуванням цезури У давній українській літературі доби бароко була поширена силабічна система, частково запозичена з польського віршування, частково зумовлена національною фольклорною практикою коломийок Силабо-тонічний вірш став визначальним у першій половині XIX ст , починаючи з творів І Котляревського, формувався в Харківській школі романтиків, «Руській трійці», петербурзькій колонії українців, однак його розвиток був пригальмований гнучким коломийковим розміром віршування Т Шевченка Найповніше можливості силабо-тонічного вірша були розкриті наприкінці XIX ст та впродовж XX ст Деякі Р в наділені виразною експресією Так, у складних розмірах, як-от шестистопний ямб, тринадцятискладник чи гекзаметр, наявні довгі фразові відтинки, що витворюють враження мовленнєвої поважності, натомість у коротких (тристопний ямб) переважають динамічні формулювання, відчутний пришвидшений темп Розміри середньої довжини вважаються експресивно нейтральними Прикладом силабо-тонічного віршування є поезія «Істотне» Є Маланюка, написана п'ятистопним ямбом із цезурою після другої стопи

Співа блакить // крізь готику риштовань,
Дзвенить цемент // крізь дужу плоть будов
І все ж таки // в началі було — Слово!
І все ж таки // начальний дух — Любов!

Р в має відтворювати схемні наголоси й ненаголошені місця, хоча абсолютне дотримання еталону українській поезії не притаманне, природна просодія зумовлює відхилення від метричних канонів Залежно від кількості стоп у версі кожен метр постає у двостопній або у тристопній формі, надаючи можливість для розмаїтих ритмічних варіацій з урахуванням анакрузи Трапляються випадки, коли в одному вірші поєднані різні розміри, зокрема у поезії Т Шевченка, схильного застосовувати одночасно ямб, хорей із ямбічною анакрузою та пірихієм, простий хорей, що витворює розмір, подібний до коломийкового

Лічу в неволі дні і ночі
І лік забуваю
О Господи, як то тяжко
Тії дні минають

Аналогічні двостопні Р в , апробовані Т Шевченком, для української поезії XIX ст були новаторськими, почали активно запроваджуватися у XX ст З цього приводу М Гаспаров зазначав «Чим різкіший розмір, тим виразніше він нагадує про свою присутність» Поступово українське віршування освоювало і тристопні розміри, притаманні для фольклорних жанрів (забавлянки, лічилки, прозивалки) Так, у 60-ті XIX ст у доробку поетів поширюється дактиль, а згодом й амфібрахій «До кобзи», «Сум і розвага» П Куліша Тристопні розміри заповнювали нішу між традиційною коломийкою і ямбом, який поширив І Котляревський, вносили у віршування особливу тональність та емоційність віршового мовлення Водночас двоскладові стопи завдяки наявності пірихіїв

викликали ефект динамічного ритму, а також медитативності. У XX ст. поширились акцентні вірші з характерним для них чергуванням уповільненого мовлення і пауз та вибухової «скоромовки».

Розмо́вна мо́ва (*нім.* Umgangssprache, *англ.* colloquial language, *франц.* langage courant, *польс.* język potoczny, *рос.* разговорный язык) — різновид мови, вживаний у повсякденному усному, переважно діалогічному спілкуванні, у неофіційних життєвих ситуаціях, відмінний від книжної (монологічної) літературної мови. Характеризується спонтанністю й ситуативністю усних висловлювань без попереднього відбору мовного матеріалу, застосовується з урахуванням реакції співрозмовника, з огляду на усталені норми та правила відповідної мовної системи. Порозуміння за допомогою засобів Р. м. полегшується завдяки використанню інтонації, невимушеності висловлення, допоміжних невербальних комунікативних засобів, зокрема, міміки, жестів, властивих розмовно-побутовому стилю. Р. м. вживається на всіх рівнях комунікації, у ній поширені просторічна лексика, розмовно-побутова фразеологія, діалектизми, арго, професіоналізми, аугментативи, димінутиви, емоційно-експресивні засоби, синтаксис характеризують короткі фрази, неповні і односкладні речення, вставні слова, вставлені словосполучення і речення, повтори, приєднувальні елементи. Р. м. відрізняється від літературної мови інверсованими конструкціями з послабленими і порушеними синтаксичними зв'язками («*Ручка, дай, будь ласка, там на столі*», «*Книжку я радий, що купив*», «*Наступна зупинка Університетська, зійдете*» та ін.), засвідчує варіативність усного спілкування. Р. м. використовують і в монологічній, письмовій формі, найчастіше в особистому листуванні. Сучасні мовознавці не одностайні щодо розуміння терміна «Р. м.», вживаючи його на позначення одного зі стилів літературної мови, будь-якого висловлювання в усній формі, побутового мовлення суспільства, поширеного на фольклорні жанри. Імітація Р. м. зазвичай застосовується в художній літературі, переважно в епічних та драматичних творах, рідше в ліриці. Вона сприяє створенню образу оповідача (твори М. Гоголя, П. Куліша, Марка Вовчка, В. Стефаника, І. Костецького та ін.), колоритному змалюванню персонажів (у творах І. Нечуя-Левицького, Остапа Вишні, В. Медведя). Увага до особливостей розмовного мовлення надає художнім творам життєвої достовірності. Р. м. зазвичай вважалася первинною щодо літературної, графічно фіксованої мови, проте, на думку постмодерністів, зокрема Ж. Дерріди, нині пріоритетним є авторитет письма. Таку позицію поділяє Р. Барт: «Письмо з'являється власне тієї миті, коли припиняється мовлення», тому важко назвати мовця, легше сприйняти ситуацію «тут щось мовиться».

Розмо́вно-побуто́вий стиль — різновид усного мовлення, що виконує функцію повсякденного спілкування. Його типовими ознаками є діалогічність, застосування різних груп загальновживаної емоційно-експресивної лексики, просторіч, простих синтаксичних конструкцій.

Розповіда́ч (*нім.* Erzohler, *англ.* narrator, *франц.* narrateur, *рос.* рассказчик), або **Нара́тор**, — різновид літературного суб'єкта, вигадана автором особа, від імені якої в епічному творі він зображує події та людей, формує літературний текст як уявний світ. Р. сприймається за літературну постать, котра зазвичай постає одночасно автором і персонажем (Рудий Панько у «Вечорах на хуторі коло Диканьки» М. Гоголя). Від їх співвідношення у Р. залежить перебіг нарації, спосіб розкриття її змісту. Виокремлюють різні типи Р.: такий, що не має нічого спільного з автором, Р. як безпосередній виразник авторських ідей, його ідеологічної позиції. Характеристика Р. зумовлена його позицією щодо твореного ним уявного художнього світу, ступенем його видимості в структурі літературного твору. Позиція Р. виявляє передусім його погляд на персонажів і події, що відбуваються, засвідчує його участь у них або часово-просторове дистанціювання як спостерігача, судді, вчителя. Ступінь видимості залежить від того, чи називає автор свого Р., наскільки представлена граматично його присутність у творі, чітка його характеристика. Автор може не називати Р., однак реципієнт має уявлення про його вік, стать, соціальне становище, симпатії й антипатії, характер. Тип Р. залежить від жанру та його історичного розвитку, зокрема реалістичному роману XIX ст. був притаманний класичний тип Р. — всевідного, категоричного у своїх судженнях. Українське літературознавство розрізняє терміни «Р.» та «оповідач» за граматичним представленням у розповіді: оповідач виступає у формі першої особи, Р. — у формі третьої особи. У повісті «Ключ» В. Шкляра присутній оповідач, а в іншому його творі «Елементал» — Р.

Розповідне́ ре́чення — речення, що містить повідомлення про певний факт довкілля чи внутрішнього життя людини, відповідь на поставлене питання, характеризується відносною викінченістю думки й відсутністю емоційного навантаження. В українській мові в Р. р. підвищується тон на логічно акцентованому слові і знижується наприкінці. Р. р. може не лише стверджувати думку, а й заперечувати її: «*Нема тепер таких річок, як ти колись була, Десно, нема*» (О. Довженко).

Розповідни́й стиль (*лат.* stilus, *від грец.* stylos, *грифель для письма*) — функціональний тип монологічного наративу, комунікативною метою якого є повідомлення. Р. с. має суб'єктивний (від першої особи) та об'єктивний (від третьої особи) різновиди внутрішньої організації повідомлення, відтворює подію, а не констатує її, на відміну від інформаційного стилю. Р. с. притаманні морфолого-синтаксична єдність, безперервність, послідовність викладу, часте вживання дієслів, прислівників, часток.

Ро́зповідь (*нім.* Erzolung, *англ.* narration, *франц.* narration, recit, *рос.* повествование) — визначальний момент наративу в епічних та ліро-епічних творах, де розгортається зображення подій і вчинків. Поряд із діалогом та монологом, авторським відступом Р. постає антитетичною вираженню, є композиційно-стилістичним прийомом, спрямованим на послідовний виклад певної історії від третьої особи, на відміну від оповіді — викладу від першої особи. Порівняно з оповіддю Р. більш нейтральна, в епічному творі висвітлює перебіг подій у часі, вважається основною формою сюжетотворення. Водночас, як і показ, Р. дистанціюється від унаочненої події чи ситуації, про які йдеться, регулює наративну інформацію, характеризується більшою наративною медитацією,

витворює ілюзію об'єктивності зображення Р про події з причиново-наслідковими зв'язками, з яких складається фабула, модифікована у сюжет, видається минулою щодо розповідача, який, прагнучи ліквідувати часову дистанцію, вдається до теперішнього часу, вжитого в значенні минулого Інколи в Р застосовується опис, притаманний епічним творам Часто це властиво репортажу, але трапляється і в епічних жанрах, наприклад змішування часів у Р у повісті «Іван Іванович» М Хвильового «*Марія Галактіонівна надзвичайно раділа такому щасливому кінцю і запропонувала навіть Івану Івановичу повечеряти з вірменською* [ ] *І от Іван Іванович вже лежить на своїй сюрпризній ліжниці і читає останній номер "Правды"*»

Розпо́діл — у мовознавстві — розмежування значень або визначення значеннєвих меж у словах, зазвичай однозначних, проте відмінних за морфологічною будовою, як-от *лісовий* та *лісний* У сценічному мистецтві, радіотеатрі, кінематографі, телевиставі — призначення ролей, режисерська розмітка основного складу акторів та дублерів

Розпоро́шення — аграматичне зближення знака та сімені, гри на зовнішній схожості, на спорідненості чистого симулякра між семою і сіменем Запроваджене у праці Ж Дерріди «Розпорошення» (1972) задля фіксування активізації деконструкції сенсопороджень, коли некласичне розуміння плюралізму замінюється Р Полісемія на противагу лінійному письму трактується як прогрес, віднаходиться у такій складці, такому куті, завдяки якому письмо перетворюється на самокарбування без саморепрезентації За твердженням Ж Дерріди, будь-який текстовий епізод сприймається за пагін, вживлений під кору іншого пагону, котрий проростає зі свого сімені Пагін, фрагмент живої тканини, що зазнає трансплантації, відрізняють від графа, своєрідної одиниці письма (конфігурація шрифтів, врізка текстів, сюжетних елементів) Принцип графа Ж Дерріда продемонстрував у книзі «Похоронний дзвін» (1974), де текст надрукований у дві колонки, розмежовані полем Ліворуч вміщені уривки з «Філософії релігії» та «Естетики» Г-В-Ф Гегеля кантівські вислови про категоричний імператив тощо, а праворуч — конгломерат рефлексій Ж Дерріди з приводу роману «Диво» Ж Жене, висловлювання про Ж П Сартра, Ж Батая, різні етимологічні спостереження Так відображене те, що, на думку Ж Дерріди, залишається від абсолютного значення, від історії чи поетики У «Подвійному сеансі» (1972) він, коментуючи текст «Міміка» С Маларме, обстоював принципи мімодрами як мовчазну розмову з самим собою поза лібрето, сюжетом, передмовою, як жестовий запис на білому аркуші Ж Дерріда окреслив настанову на самовите письмо, що деконструює традиційну ієрархізовану композицію Літературний процес здійснюється на підставі «логіки» задзеркалля, гри подібного, процедур «квадратування» тексту, позбавленого сенсу, множинного, проілюстроване Ж Деррідою на прикладі аналізу роману «Числа» Ф Соллерса

Розрив — розвиток відкритих, ризоморфних структур, зумовлених порушенням цілісності лінійних утворень, через що неможливе розмежування їх внутрішніх та зовнішніх аспектів Сучасна номадологія не вбачає між ними відмінностей, адже, на думку Ж Дельоза та Ф Гваттарі, «ризома розривається, варіюючи, поширюючись, захоплюючи, схоплюючи, втілюючись» Поверхнева організація Р передбачає «згортання» внутрішнього за допомогою зовнішнього, деформацію первинної конфігурації семантики Лінії внутрішнього розгалуження нелінійних явищ виявляються перманентно рухливими — з моментами затримки, гальмування або стрімкості та Р Вони можуть взаємопереходити, тому ризома здатна щомиті розриватися Проблема Р актуальна у постмодерністській текстології, аналітичному дискурсі, шизоаналізі та пов'язаних із нею дестратифікації й детериторіалізації Юлія Крістева використовує Р при виявленні зламу культурної спадкоємності під час переходу від модернізму до постмодернізму коли сучасний поліфонічний роман так співвідносний із монологічним, як той із діалогічним, важко читається, сприймається як інтертекстуальний

«Розстріляне відро́дження» — умовна назва літературно-мистецької генерації 20-х — початку 30-х XX ст (М Зеров, М Драй-Хмара, П Филипович, Є Плужник, Д Фальківський, О Влизько, В Підмогильний, Г Косинка, М Івченко, В Свідзинський, М Йогансен, М Семенко, В Поліщук, К Буревій, Лесь Курбас, М Куліш та ін), репресованої радянською владою Назву «Р в» запропонував Ю Лавріненко Молоді митці, виховані в період національного пробудження початку XX ст та національної революції 1917, перейняті «романтикою вітаїзму», проголошуваною М Хвильовим своєю творчістю, сприяли розквіту жанровостильових структур літератури, розкривали кращі риси етноментальності, надаючи їм нових якісних ознак Подібні тенденції духовного піднесення були притаманні і музиці, театру, малярству тощо «Р в» було однією з найяскравіших обірваних ланок перманентних відроджень української літератури і культури

Розсу́док — здатність свідомості людини оперувати поняттями без достатнього усвідомлення їх природи за схемою, строгим алгоритмом Р здійснює диференціацію, класифікацію фактів, розбудовує умовисновки, систематизує знання, позначає певний ступінь узагальнення, абстрактності мислення Завдяки Р думка стає однозначною, системною, строгою, результати пізнання видаються зрозумілими для будь-кого Він тісно пов'язаний із розумом, без якого набуває догматичних ознак, межі між ними рухливі Чітке розмежування Р та розуму здійснив І Кант, узагальнивши досвід Арістотеля (виокремлював пасивний і активний розум), Миколи Кузанського (Р та інтелект), Дж Бруно (розум та інтелект) На думку І Канта, Р упорядковує за своїми законами хаотичні, набуті чуттєвим пізнанням уявлення про довкілля, наводить лад у природі, проте не здобуває абсолютно довершеного знання Г-В-Ф Гегель відносив це поняття до нижчої форми логічного мислення, однобічної, не спроможної осягнути єдність протилежностей, на відміну від розуму Теорії письменства Р надає строгої системності, зумовлює обґрунтування літературних канонів

Розташува́ння матеріа́лу — етап творчої лабораторії письменника, який передбачає окреслення сюжетних ліній, інтриг, колізій, конфліктних вузлів, аргументацій, емоційно-експресивних засобів майбутнього твору Те саме, що план, диспозиція

Розтя́гнення — нормативний темп розповіді, одна з наративних швидкостей поруч із еліпсом, па-

узою, сценою, резюме. Виникає за умови, коли час дискурсу переважає час історії, оповідна ланка триваліша від оповіджуваного, коли порівняно довгий наративний текст відповідає відносно короткому наративному часу, як у перших підрозділах роману «Дім на горі» Вал. Шевчука. Поняття близьке до ретардації.

Ро́зум — найвища форма теоретичного осягнення дійсності, свідоме оперування поняттями, синтез знань на найвищому рівні інтелектуальної діяльності. Р. аналізує дані органів чуття, розсудкову діяльність, систематизує й алгоритмізує знання, висуває принципово нові ідеї, прагне вийти за межі відомого. Гострі суперечності між Р. та розсудком, на думку І. Канта, розв'язуються на теренах віри. Для Г.-В.-Ф. Гегеля Р. був запорукою абсолютного знання, проголошувався єдино реальним, субстанційним, довершеним етапом саморозвитку світового духу. Р. тісно пов'язаний із розсудком, який спонукає до пізнання несвідомого, дає змогу уникнути софістики, містики, безуму.

Розумі́ння (*нім. Verstehen, рос. понимание*) — мислительний процес, спрямований на з'ясування істотних ознак, властивостей, зв'язків між предметами, явищами, подіями, виявлення їх змісту, образів, символів. Р. зумовлене соціально-історичними, культурними чинниками існування людини, реалізується через мову і мовлення, іноді — жести, міміку, символіку тощо. Належачи до інтелектуальної сфери, Р. використовує дані емпіричного досвіду, категорії образу та дії. У логіці Р. відносять до вихідних, позбавлених формального визначення понять, екзистенційний підхід вважає Р. з'ясуванням значень певного висловлення, інтенційний — їх запам'ятовуванням та користуванням ними. Р. є визначальною категорією герменевтики, тісно пов'язане з інтерпретацією. Тлумачиться як двобічний процес «збирання світу у слово» (Г.-Г. Гадамер), в якому один аспект неможливий без іншого; як міжособистісна специфіка спілкування, що потребує від кожного його учасника конгеніальності, тобто, за спостереженням Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера, «таланту пізнання іншої людини». Р. може здійснюватися безпосередньо, віч-на-віч, як в усному мовленні, але здебільшого відбувається на основі освоєння письмових текстів. Реалізоване у мові, Р. буває позараціональним, цілісним, відмінним від логічних операцій, не пов'язане з механічним поєднанням значень, «кероване свого роду очікуванням сенсу». Найповніше Р. виражене в межах герменевтичного кола. Інтуїтивні осяяння пов'язують з інтерпретацією, без якої неможливі його існування та раціоналізація. Однак мистецтво не обмежується таким горизонтом очікування, адже реципієнт, усвідомлюючи художню дійсність, «недвозначно зустрічається із самим собою», а, на переконання Г.-Г. Гадамера («Естетика і герменевтика», 1964), артистична мова стосується «інтимного саморозуміння всіх і кожного». Р., здійснюване через тлумачення, щоразу виявляється невичерпним, тому інтерпретатор повинен уникати остаточного висновку, безапеляційного присуду, адже, як зауважив Г.-Г. Гадамер, Р. «зникає, тільки-но людина впевнена, що їй геть усе відомо». Така позиція, вказуючи на природну обмеженість пізнавальних можливостей людини, підтверджує необхідність застосування різних аналітичних принципів і методологічних настанов при осягненні художнього явища. І. Дзюба (стаття «Метод — це насамперед розуміння»), виходячи з гадамерівської інтерпретації Р., дійшов висновку, що воно «вище і ширше за метод, що метод є функцією розуміння, а не навпаки».

Розфокусува́ння — прийом у кінематографії, телебаченні, що полягає у виведенні об'єкта зображення з фокуса, кадру розмитості; використовується для переходу від одного кадру до іншого.

Розши́рення зна́чення — збільшення семантичного обсягу слова в процесі історичного розвитку мови, яке відбувається на підставі перенесення назви за функцією, за подібністю ознак, за суміжністю, контрастністю тощо.

Рок-му́зика (*англ. rock, від rock-and-roll, букв.: розхитуватись і крутитися*) — напрям у музиці, що виник у середині 20-х XX ст. на півдні Англії. Назва походить від пісні «Rock around the Clock» (1954) Білла Лейлі, поширилася в Європі після гастролей у 1960 групи «Бітлз». Сучасна Р.-м. поєднує фольклорні елементи, електронні ефекти, енергійні ритми і своєрідну вокальну манеру.

Рококо́ (*франц. rococo*) — художній стиль 20—80-х XVIII ст., що обстоював культ грації, шляхетності, вишуканого естетизму, супроводжувався поширенням серед творчої інтелігенції скептицизму та вільнодумства, відновленням традицій італійської commedia dell'arte. Р. вважалося наступником бароко, що втрачало на той час свої характерні ознаки, але, на відміну від бароко, тяжіло до інтимізації мистецтва, до мініатюрних, невибагливих форм, до примхливої декоративності, орнаментального фантазування, уникало контрастів, прагнучи досягти гармонійної колористики та елегійної тональності. Започаткований напрям в архітектурі часів Людовіка XV (інтер'єри готелю Субіз у Парижі архітектора Ж. Бофрана, палаців Шарлоттенбурга та Потсдама архітектора Г. Кнобельсдорфа тощо), у малярстві (А. Ватто, Ф. Буше, Ван Лоо, П. Лонга та ін.), відображений у європейських виробах із фарфору, ювелірних прикрасах, зумовив появу менуету, соло на флейті та ін. Присутність Р. у літературі відзначали літературознавці початку XX ст. Е. Ерматінгер, Ф. Штріх. Найповніше цей стиль виявився у дегероїзованому художньому просторі французького письменства, тісно пов'язаного із салонною культурою, виповненого галантною грайливістю й «мудрістю» гедонізму. У літературі посилюється інтерес до анакреонтичних, пасторальних мотивів, епіграм, чарівної казки, що поширювалась у паризьких салонах під впливом сюжетів збірника «Тисяча і одна ніч», до балету-феєрії («Влада Амура» Ф. О. Монкріфа). Вважається, що стильову тенденцію започаткували Г. де Шольє та Ш. О. Лафар, які своїми іронічними посланнями створювали прикрашений перифразами світ маскараду, сільського усамітнення, вина і кохання. Панівними жанрами стали еротична поема («Купання Зеліди» маркіза де Пезаї, «Видовище солодких обіймів» П. Дюбюїссона, «Чотири години перевдягання панни» абата де Фавра тощо), віршові новели, або contes (Ж. Б. Грекура, К. Ж. Дора, Ж. Б. Гресе). Популярними були галантний роман, фацеції графа де Буфлера, Луве де Курве. У ліриці зникає безживний «високий стиль» класицизму, з'являється легкість, миттєвість, увага до сучасних, ледь уловних переживань (Г. де Шольє, маркіз Ш. О. Лафар,

Е Д Парні, Н Леонар та ін) Поширюються застільні пісні, грайливі послання, епіталами, мадригали, сонети, рондо, романси Лише іноколи у творах трапляється легковажне моралізування, як в «Омані серця й розуму» К П Кребійона Ознаки Р характеризують комічну поему «Орлеанська діва» Вольтера, ранній роман «Нескромні скарби» Д Дідро Естетика Р поширилася в італійській (П Роллі, К Фругоні, Метастазіо), німецькій (Ф Гагедорн, Й-В-Л Глайм, Й-П Уц, Й-Н Гец), польській (Ф Заболоцький, Ю Шимановський, Ф Д Князьнін, С Трембецький, Я Потоцький), угорській (Л Амде), дубровницькій (І Джурджевич), російській (О Сумароков, Ю Нелединський-Мелецький, К Батюшков, ранній О Пушкін) літературах Тенденції Р простежують і в нових літературних періодах, зокрема у збірці «Галантні свята» (1869) П Верлена, у стилізованому циклі братів Гонкурів про звичаї доби Людовіка XV («Інтимні портрети», 1858, «Коханки Людовіка XV», 1860), у ліриці представника срібного віку М Кузміна (збірка «Куранти кохання») тощо В Україні цей стиль не був поширений, вплинув на різьблення, архітектуру (семиярусний іконостас Преображенської церкви у Великих Сорочинцях на Полтавщині, ліпний орнамент Івана Григоровича-Барського, що спроектував собор Різдва Богородиці у Козельці та надбрамну дзвіницю в Кирилівському монастирі), частково на поетичний доробок Григорія Сковороди

Рок-о́пера — музично-драматичний твір, основою якого є рок-музика, виник у 60-ті XX ст як різновид мюзиклу (США) Найвідомішими Р-о є «Ісус Христос — суперзірка» Л Вебера, «Стіна» групи «Пінк Флойд» тощо

Ро́ла — розмір вірша середньовічної та сучасної поезії гінді, кожен верс якого складається з 24 матр (мор), розмежованих цезурою на одинадцятискладні й тринадцятискладні півверси Р використана в доробку Сурдаса, Чанда Бардаі, Нандадаса, Бгікгарі Даса, С Панта

Роль (*франц rôle, букв перелік, від лат rotulus паперовий згорток*) — втілення актором у виставі персонажа драматичного твору, текст, виголошуваний цим актором Існують трагічні, комічні, драматичні Р, що можуть не збігатися з відповідними жанрами, поширюватися не лише у драматичному творі, а й у романі чи поезії Р може бути коронною (найкращою), вихідною, другорядною Р у фольклорних та літературних жанрах називають сукупність функцій, яку може виконувати один персонаж, або одну функцію, притаманну кільком персонажам Так, В Пропп виявив сім Р у чарівній казці лиходій, дарувальник, помічник, принцеса та її батько, відправник, герой, псевдогерой Е Суріо виокремив функції лева (орієнтовної тематичної сили, суб'єкта), сонця (представника бажаного об'єкта), землі (основи, через яку розгортається дія, суб'єкта), марса (опонента), баланса (арбітра, власника прекрасних речей, відправника), місяця (рятівника, помічника) Актантна модель А Ж Греймаса охоплювала Р суб'єкта, об'єкта, відправника, одержувача, помічника, опонента Детальна типологія К Бремона передбачала протиставлення пацієнтів (жертви, одержувачі вигод) і агентів (впливові персонажі, модифікатори, підтримувачі) Ці класифікації спираються на досвід фольклору та сценічного мистецтва (традиції давньогрецької трагедії, японського театру кабукі, італійської commedia dell' arte, українського вертепу)

Рольова́ лі́рика (*нім Rollenlyrik*) — ліричний наратив від першої, не тотожної з автором особи, який реалізується завдяки позатекстовим чинникам, може бути закладений у тексті як його іманентна властивість У Р л ліричне Я поета поступається перед іншим, умовним, притаманним певній добі або жанровій традиції персонажем Суб'єктом оповіді можуть бути пастух чи пастушка («Амарилліс» Теокріта, III ст до н е), мандрівник («Пісня мандрівника під час бурі» Й-В Гете, «Фарис» А Міцкевича) тощо Р л є і «жіноча лірика» Т Шевченка Найдавнішими зразками Р л вважаються оповідь від імені жінки («Скарга Данаї») Симоніда Кеоського (VI—V ст до н е), «Героїди» Овідія, твори міннезингерів, а в новоєвропейській поезії — твори «Покинута дівчина» (1830) Е Меріке, «Я в світ долин ввійшла, як в ложу » (1907) О Блока За спостереженням О Вальцеля німецькі поети початку XX ст відтворювали почуття, «довірені ними юній дівчині, какаду, запряженим у колісницю коням, канарці і навіть шкільному портфелю» При цьому розмивалися жанрові межі Р л, яка набула формальних ознак, як у «Баладі про відро» І Драча

Рома́н (*нім Roman, англ romance, польс romans, франц roman, від давньофранц оповідь романською мовою*) — великий за обсягом епічний твір, метанаратив, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість на фабульному та сюжетному рівнях розвитку конфліктних ліній, ускладнений хронотоп, поліфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу Традиційне розуміння жанру потребує доповнення, адже Р вживається у різних значеннях, не піддається однозначному дефініюванню, іноді тлумачиться як великий твір, хоч існують мініромани (цикл «Маленькі романи» Г Ветерма, «Смерть — сестра моєї самотності» Галини Тарасюк, «Льох» В Медведя) Англійське літературознавство застосовує поняття «Р » (romans), коли йдеться про античну та середньовічну прозу, і «новела» щодо сучасних наративів, розмежовуючи її на власне новелу (вигадану історію) та story, тобто правдиву історію Українські письменники XIX ст, зокрема І Нечуй-Левицький та Панас Мирний, часто вживали терміни «Р » та «повість» як синоніми Та й нині прозаїки не завжди дотримуються строгих жанрових рамок, вдаються до авторських визначень, наприклад В Барка, який назвав власний твір «Жовтий князь» повістю Так само вчинив Ю Андрухович із твором «Рекреації» Дослідники літератури визначають Р переважно на підставі більшого від повісті обсягу, що може перерости у дилогію, трилогію, тетралогію, цикл На думку П Волинського («Основи теорії літератури Вступ до літературознавства», 1962), таке розуміння жанру видається поверховим, адже у Р «життя змальовується широко, життєвий шлях героїв зображується в їх взаємозв'язках, характери розвиваються багатогранно» Теоретичне осмислення жанру почалося на межі XVII—XVIII ст (П Юе та ін) Так, французи вживали поняття «оповідання романське» (conte roman) Згодом підмет (conte) відпав, а означення субстантивізувалося У період Просвітництва, зокрема у Г Філдінга, епічні твори поступово набува-

ли вигляду розгорнутої нарації приватного життя, висвітлювали онтологічний та екзистенційний аспекти індивідуальної і громадської дійсності у розмаїтих її виявах, що розширювало можливості жанротворення. У цій прозі було охоплено значне коло характерів, обставин, подій, доль, деталей тощо, не використовуваних у такій кількості в інших прозових жанрах, інших родах літератури, розкрито сутність життя в його цілісності. З'явився романічний персонаж із глибоким внутрішнім світом, наділений багатьма суперечливими рисами та властивостями, зображений у стані руху, формування. На противагу герою епічної поеми з неподільністю окремого та загального він у кульмінаційний момент розвитку самосвідомості став носієм національних і суспільних ідеалів. На думку М. Бахтіна, особливість зображення характеру в Р. полягає в тому, що суб'єкт втілений повною мірою у сподівану «соціально-історичну плоть», тому всевідний романіст, створюючи образ розповідача з притаманною йому широтою бачення світу і способу масштабної нарації, зазвичай висвітлює невідповідності долі свого героя довколишньому світу, виявляє у ній різні ступені «людяного», нереалізовані її інтенції. Водночас надмір «людяного» вказує на особистісні риси персонажа, його відносне відмежування від цілісних систем, віднаходження власної моральної, інтелектуальної та духовної свободи в межах родини, замкнутої групи тощо, акцентує на його невдоволенні інертним конформізмом загалу, що зумовлює конфлікти та їх подолання, пошуки достеменних цінностей. Історія Р. пов'язана з розкриттям становлення особистості тут-і-зараз, що сприяло виникненню жанру з притаманними йому ознаками незавершеності, бо йдеться про наратив сучасності з неминучими апеляціями до минулого чи майбутнього, про формування, переоцінювання, переосмислювання зображуваної дійсності. Це зумовлює розмаїття сюжетно-композиційних структур, відмінних за тематикою, обсягом, напруженням та динамікою драматизму, порядком чи способом розповіді (оповіді), принципами організації авторського мовлення, здебільшого зведеного до третьої особи, широтою охоплення життєвих явищ, глибоким розкриттям історії становлення характерів багатьох персонажів у складних формах життєвого процесу. Особливостями жанру є також розгалужена лінійність сюжету, що охоплює долі героїв, багатоголосся, великий обсяг. Головними структурними елементами Р. вважається нарація та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений літературними героями, виповнений укладеними в сюжет подіями. Крім оповіді (виклад від першої особи) або розповіді (виклад від третьої особи), Р. властиві пряма мова персонажів у вигляді діалогів, монологів, а також описи, авторські відступи. Співвідношення між цими елементами різні залежно від різновиду жанру, авторського стилю чи творчої манери письменника. Для класичного Р. характерна авторська розповідь від третьої особи із застосуванням діалогу, внутрішнього монологу, іноді — опису. Спостерігається тенденція насичення сюжетних ліній інтригою, що відображає конфлікт особистості та довкілля, не завжди сягаючи очікуваної розв'язки, перетворюється на своєрідну «пружину» складного сюжетотворення і драматизації висвітлюваних подій. На підставі таких ознак Р. відрізняється від меншої за обсягом повісті, де композиційна цілісність досягнута завдяки єдності оповідного тону і головного героя. За будовою Р. розмежовано на екстенсивний, відкритий діям персонажа («Дон-Кіхот» М. де Сервантеса), та інтенсивний, закритий, переважно зосереджений на його внутрішньому світі, психологічний («Невеличка драма» В. Підмогильного). Єдиної кваліфікації жанрових різновидів немає. За тематикою Р. поділяють на соціальні, соціально-побутові, родинно-побутові, історичні, воєнні, філософські, інтелектуальні, психологічні, сентиментальні, сатиричні, пригодницькі, детективні, документальні, автобіографічні, біографічні, жіночі, науково-фантастичні, еротичні, мариністичні, урбаністичні, утопічні, антиутопічні, виробничі та ін. Інколи їх вважають підвидами Р., класифікованими за змістовим принципом: наприклад, автобіографічний Р. як різновид біографічного («Сад Гетсиманський» І. Багряного), Р. на тему села — різновид соціального («Вир» Г. Тютюнника), родинний Р. — різновид родинно-побутового («Сестри Річинські» Ірини Вільде). За часом розгортання сюжету визначають історичний (тетралогія «Мазепа» Б. Лепкого), сучасний («День для прийдешнього» П. Загребельного), Р. про майбутнє (фантастична проза Г. Веллса), хронологічний («Під знаком біди» А. Гудими). За синтетичною структурою виокремлено Р. у віршах («Маруся Чурай» Ліни Костенко), притчу («Дім на горі» Вал. Шевчука), алегорію («Самотній вовк» В. Дрозда), памфлет, сагу (трилогія «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі), фейлетон, Р.-ящик (набір епізодів, як у «Культі» Любка Дереша), Р.-ріку («Кров мого сина» В. Міняйла), епістолярний («Памела» С. Річардсона), телероман. Іноді застосовують історично складені назви Р.: античний, елліністичний, рицарський, крутійський, просвітницький, готичний, романтичний, вікторіанський, натуралістичний, модерністський, авангардистський тощо. Жодна з цих діахронічних чи синхронічних класифікацій не охоплює жанрової повноти Р., але дає змогу простежити еволюцію його різновидів, наприклад модифікацію рицарського Р. у пригодницький та авантюрний. У сучасних Р. інколи стилізовано інтертексти житій («На полі смиренному» Вал. Шевчука), щоденників, проповідей, сповіді («Райський провулок» М. Стеблини), фольклорних жанрів («Позичений чоловік» Є. Гуцала), кіномонтажу («Інтелігент» Л. Скрипника). Поширені Р. із підтекстом, відкритий та позначений фабульною завершеністю, фантасмагоричний, «химерний» («Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла), поліфонічний («Три листки за вікном...» Вал. Шевчука), Р. у новелах («Тронка» О. Гончара), Р. з подвійною оптикою, Р. ідеї та Р. факту, Р. подорожей («Без ґрунту» В. Домонтовича), виховання («Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної), дізнання («Імітація» Євгенії Кононенко), попередження («Рекреації» Ю. Андруховича), розважальний («Воццек» Ю. Іздрика), навіть Р. без героя («Ярмарок суєти» В. Теккерея), Р. без Р. («Сандера Блака та його сімейка» Шолом Алейхема), Р. пунктиром («Монахов, який відлітає» А. Бітова) тощо. За типом написання виокремлюють бальзаківський, тургенєвський, фолкнерівський, самчуківський Р. Така поліфункціональність жанру зумовлена багатьма його структурними, стильовими, історичними чинниками. Існують і позародові форми, що не повністю відповідають властивостям романного епосу, однак вважаються невіддільними від нього: нарис,

репортаж, література потоку свідомості, есе, фотороман Кожному національному письменству властиві різні етапи зародження, формування та розвитку Р, елементарні форми якого з'являються вже за доби античності Водночас жанр має ознаки, спільні для багатьох письменств Їх висвітлив І Франко («Влада землі в сучасному романі»), розглядаючи такі етапи еволюції Р, як «древній грецький», «християнський», «лицарський», гумористичний («Дон Кіхот» М де Сервантеса), «плоско-гумористичний злодійський» та дидактично-сентиментальний, «подвійний тип роману — гумористичного, повного пригод, і роману нудного, повчального» соціально-психологічний (реалістичний) У його статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» розкривалися особливості й психологічного Р Незважаючи на неповноту, «типологія роману, здійснена Франком, перегукується з сучасними концепціями розвитку цього жанру, в яких ідеться про впливи античної прози на його становлення» (Ніна Бернадська, «Український роман теоретичні проблеми і жанрова еволюція», 2004) Так, у буколічному творі «Дафніс і Хлоя» Лонга (II—III ст до н е) пригодницькі аспекти поєднані з аналізом внутрішніх переживань, що пізніше розкриються в авантюрній чи психологічній прозі Сатиричні «Метаморфози, або Золотий віслюк» Апулея, «Сатирикон» Петронія видаються ближчими до повісті На думку Ф Грифцова, вони виникли з традицій риторики, які втратили прагматичну функцію Особливу роль при цьому відіграли екфраза (опис зовнішнього явища) та етопея (опис внутрішнього явища) М Бахтін при висвітленні еволюції Р надавав першорядного значення сміховій культурі, фіксованій меніпповою сатирою, лукіанівськими діалогами, в яких травестувалися народні міфи У середньовіччі поняття «Р», на противагу творам, написаним латиною, поширювалося на романськомовний епічний твір, присвячений долі окремого персонажа Найчастіше таким жанром був невід'ємний від героїчного епосу рицарський Р, в якому перевага надавалася ідеалізованим почуттям («Ерек та Еніда», «Івейн, або Рицар лева» Кретьєна де Труа, «Парцифаль», «Лоенгрін» Вольфрама фон Ешенбаха, «Смерть Артура» Томаса Мелорі), найповніше розкритим у «Романі про троянду» чи «Сказанні про Трістана та Ізольду» Водночас поширювалися компіляції, переспіви античних творів «Роман про Александра», «Роман про Фіви», «Роман про Трою», «Роман про Енея» Аналогічні процеси відбувалися і в східному письменстві, де популярними були написане середньоперською мовою «Діяння Аршина Папакана» (V—VI ст) про любовні пригоди засновника династії Сасанідів, «Абуліс-наме», «Дараб-наме» (X—XIII ст), зразки айяру, тобто крутійського Р, як-от «Самак Айяр», Р-казки (кисса) («Сейф-ул-мулюк», що містив фабулу «1001 ночі», «Бахрам та Гуландам», «Нушафарин» тощо), арабський рицарський Р «Діяння Антари» У китайській літературі на основі традиції усних оповідачів (шошудів) постала багатопланова проза (чжангой сяошо) «Трицарство» (XVI ст) Ло Гуан-чжуна, «Річні плеса» (XIV ст) Ші Най-аня, анонімні «Квіти сливи у золотій вазі, або Цзін, пін, мей» (XVI ст) та ін Японське письменство запровадило перший у світовій літературі епічний Р під назвою «Гендзі-моноґотарі» (1004), написаний палацовою фрейліною Мурасакі Сікібу Аналогічний жанр запроваджували й індійські письменники, наприклад Дандіна («Походження десяти царенків») Доба європейського Відродження з її індивідуалізмом, трактуванням людини як міри всіх речей активізувала романічне бачення особистості у «Декамероні» Дж Боккаччо, в його психологічній повісті «Ф'ямента», а також у «Дон Кіхоті» М де Сервантеса Криза гуманістичного світосприйняття підготувала ґрунт для пасторального та прециозного Р, де культивувалася галантна любов, та побутово-авантюрного, крутійського Р («Життя Ласарільйо із Тормеса», 1554, «Франсіон» Ш Сореля, 1623, «Сімпліциссімус» Г-Я-К Гріммельсгаузена, 1669, «Історія Жіль Бласа» А Р Лесажа 1715—35), мемуарної літератури (Б Челліні, М Монтень), що позначилася на творі «Робінзон Крузо» (1719) Д Дефо Таким чином пом'якшувалося невизнання класицистами Р як повноцінного жанру Злиття тенденцій крутійського та психологічного наративів спостерігалося у творі «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» (1731) просвітника А Ф Прево, родинно-побутові сюжети освоювали сентименталісти («Памела», «Кларіса Гарло» С Річардсона, «Сентиментальна подорож» Л Стерна, «Лицар нашої доби» М Карамзіна), обстоювання ідеї природної людини акцентувалося у концентричному Р «Юлія, або Нова Елоїза» Ж Ж Руссо, центральною в якому є доля героя Жанр утверджується завдяки Г Філдінгу («Історія Тома Джонса, найди»), Й-В Гете («Страждання молодого Вертера»), Г Віланду («Про історичне у "Агатоні"») Формуються його різновиди готичний Р («Замок Оманто» Г Волпола), Р з елементами сатири й пародії («Мандри Гуллівера» Дж Свіфта, «Історія пригод Джозефа Ендрюса та його приятеля Авраама Адамса» Г Філдінга), виникають пов'язані ідейним задумом, сюжетом, персонажами дилогії, тетралогії та цикли Розвитку східного Р сприяли «Історія любовних пригод самітної жінки» (1686) японського письменника Іхари Сайкаку, а в китайській літературі XVIII ст — побутова сатира «Неофіційна історія конфуціанців» У Цзін-дзи, сімейна хроніка «Сон у червоній оселі» Цао Сюе-циня Можливості Р були розкриті на теренах романтизму, передусім у доробку В Скотта («Айвенго», «Роб Рой» тощо), Ф Р де Шатобріана, Е П де Сенанкура, Б Констана, А де Віньї, Жорж Санд, В Гюго, які висвітлювали багатогранність особистості Вони розвинули історичний Р, що став перехідною ланкою від романтизму до реалізму Реалізм виявився напрямом, найсприятливішим для Р, котрий набував багатопланової масштабності («Червоне і чорне» Стендаля), панорамності зображення людської долі (цикл «Людська комедія» О де Бальзака), інтелектуального пафосу пізнання, пояснення зображуваного, пошуки суспільних, індивідуальних, біологічних закономірностей притаманні творам Г Флобера, Ч Діккенса, В М Теккерея, Г де Мопассана Деякі з них ставали теоретиками Р наприклад, О де Бальзак, Г де Мопассан та ін осмислювали концепції об'єктивного Р та чистого аналізу, Е Золя обґрунтовував потребу експериментального Р З'явилися синтетичні утворення на зразок Р у віршах «Євгеній Онєгін» О Пушкіна Водночас переосмислювався досвід XVIII ст, зокрема концентричного Р, до якого звертався М Лермонтов при змалюванні «зайвої людини» («Герой нашого часу») І Тургенєв, Ф Достоєвський, Л Толстой виповнювали метанаративи діалектикою духу, антиноміями буття, пекучими питан-

ними дійсності, представляючи особистість, невіддільну від соціуму, нації, людства, співвідносили її з довкіллям Конфлікт людини, зокрема «маленької», часто з роздвоєною душею, і світу нерідко мав трагічний відтінок, але не зводився до безнадії потребував глибокого осмислення Наратор у своїй класичній формі, сформований реалістичним Р , видається всевідним, авторитарним творцем уявного, концептуалізованого ним світу, схильним верховодити персонажами, формувати їх, замикати в остаточних рамках своєї інтерпретації та оцінки Це ускладнює сприйняття таких творів, змушує читача долати знаковий поріг, що відмежовує його від автора, аби відтворити художню цілісність тексту, ввійти у запропоноване романістом комунікативне поле Поступово до магістрального напряму світової романістики входить творчість китайців Мао Дуня, Лао Ше, Ба Цзіня, японців Такідзави Бакіна, Дзіппенея Ікку, Сікітея Самби та ін У Р XX ст з'являється відмінний тип розповідача, схильного до діалогізму з іншими свідомостями, зорієнтований на традицію від Ф Рабле, М де Сервантеса, Г -Я -К Гріммельсгаузена до «Братів Карамазових» Ф Достоєвського В українській літературі елементи діалогічності, поліфонії наявні у «Перехресних стежках» І Франка Розповідь визначає і сюжетну схему Р від найпростішої, епізодичної, властивої переважно повісті, оповіданню, до складної, розгорнутої, характерної для прозового твору з багатолінійним сюжетом Якщо в Р XVIII—XIX ст сюжет відповідав хронологічному й логічному розгортанню подій, то у XX ст він вживається з порушеною причиново-часовою послідовністю, зі зміщенням хронологічного та логічного перебігу зображення творчість А Франса, Г Веллса, Т Манна, Г Манна, М Андерсена-Нексе, Ш О'Кейсі, Р Мартен дю Гара, Дж Голсуорсі, Р Олдінгтона, А Моравіа, Р Тагора, Ф С Фіцджеральда, Е Хемінгуея, Ч П Сноу, Анни Зегерс, Я Івашкевича, Г Беля, Дж Апдайка, Ж Амаду, Акутагави Рюноске та ін Усталеної манери письма дотримувалися Р Роллан, М Горький, М Шолохов, В Фолкнер, У Самчук та ін Поєднання цих двох тенденцій зафіксував Т Манн («Мистецтво роману»), беручи до уваги безкінечне «вічно гомерівське начало», якому відомий весь світ, та виповнений чуттям сердечності дух іронії, «погляд з верховин свободи, спокою та об'єктивності, не потьмарений жодним моралізаторством» Радикальне оновлення жанру відбулося у модерністських творах Дж Джойса, Ф Кафки, Ж П Сартра, А Камю, Р Музіля, Кобо Абе, представників «нового роману» (А Роб-Грійє, Натаді Саррот, К Сімон, М Бютор), які, не сприймаючи класичної композиції, традиційних наративів, цілісності образної системи, вдавалися до притаманної модернізму та авангардизму трансформації будови Р , вивільняли його від зовнішнього драматизму, занурювалися у несвідому стихію безсюжетної розповіді, часто використовуючи засоби потоку свідомості, вдавалися до деепізації («Обличчя Жар-птиці Уривки незавершеного антироману» А Кротової), до прийомів тексту в тексті («Без ґрунту» В Домонтовича, «Собор» О Гончара), до застосування есе («Щоденний жезл» Є Пашковського), формували наратив автора, а не героя, який часто здається антигероєм («Назву себе Гантенбайн» М Фріша, «Людина-коробка» Кобо Абе) В Україні Р з'явився пізніше, ніж в інших країнах Європи, що було зумовлено несприятливою культурно-політичною ситуацією Спочатку українські Р писали російською мовою «Пан Халявський» Г Квітки-Основ'яненка, «Чайковський» Є Гребінки, «Михайло Чарнишенко» П Куліша Першим Р українською мовою вважається «Чорна рада» (1957) П Куліша, перероблений із попереднього російськомовного варіанта (1846) Твір був полемічним, спрямованим проти поширеної серед романтиків вальтерскоттівської традиції, притаманної повісті «Тарас Бульба» М Гоголя Епічне відтворення конкретно-історичної доби, що мало документальну основу (Чорна рада 1663), її історичної та художньої істини П Куліш протиставляв суб'єктивному осмисленню козацького минулого За спостереженням А Гуляка («Становлення українського історичного роману», 1997), притаманна твору внутрішня єдність життєвої та художньої правди була вперше запроваджена в тогочасному історичному метанаративі Р у річищі реалізму розвинули А Свидницький («Люборацькі»), І Нечуй-Левицький («Хмари»), Панас Мирний («Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія»), І Франко («Лель і Полель», «Перехресні стежки», «Основи суспільності»), які називали свої соціально-психологічні твори повістями Часто їхні Р зазнавали цензурних утисків царської Росії, друкувалися або у спотвореному вигляді, як-от «Люборацькі» А Свидницького (1886, видання з дотриманням вимог авторської волі з'явилося в 1901), або за межами України (Р «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, що вийшов друком у Женеві в 1880) Прозаїки писали й історичні Р , що розгалужувалися на такі різновиди, як дидактично-моралізаторський («Князь Єремія Вишневецький», «Гетьман Іван Виговський» І Нечуя-Левицького) та романтично-пригодницький («Молодість Мазепи», «Руїна» М Старицького) Обґрунтування появи різних типів жанру здійснювали І Білик, В Горленко, М Дашкевич та ін В Горленко зробив спробу дефініювати поняття «Р», вбачаючи у ньому «найдосконалішу, найзахопливішу форму поезії», що стає картиною «сучасного життя, з'ясовує його сенс, освітлює суспільні типи і майбутньому історику дає найбагатший, найживіший матеріал для вивчення певного історичного моменту» Розробка цілісної теорії Р належить І Франку, який, за спостереженням Т Пастуха («Романи Івана Франка», 1998), вимагав дотримання семи ознак зображення впливу суспільства на особистість, і навпаки, поєднання мікроскопічного бачення романіста з масштабним, зображення сучасності, аналітичне проникнення в сутність та генезу зображуваних явищ, стильова поліфонія персонажів, зображення пересічних героїв, профетичні якості автора Франків Р , що став «універсальною формою для змалювання життя людей у всій його глибині й багатогранності, набув ознак своєрідної енциклопедії національного буття народу», залишався, на думку М Ткачука («Жанрова структура романів Івана Франка /бориславський цикл та романи з життя інтелігенції/», 1996), відкритою системою синтетичного жанру Еволюція українського Р пов'язана з творчістю українських письменників XX ст Ольги Кобилянської («Через кладку»), А Кримського «Андрій Лаговський»), В Винниченка («Чесність з собою», «По-свій», «Божки», «Сонячна машина») У середині 20-х XX ст визначальним ставав модерністський експериментальний Р , схильний до жанрової «від-

критості», «здатності до будь-яких модифікацій» (Олена Журенко), репрезентований творами М Хвильового («Вальдшнепи»), А Головка («Бур'ян»), О Слісаренка («Чорний Ангел»), В Підмогильного («Місто», «Невеличка драма»), Є Плужника («Недуга»), Д Бузька («Голяндія»), М Івченка («Робітні люди»), В Домонтовича («Доктор Серафікус»), А Любченка («Вертеп»), Г Шкурупія («Двері в день», «Жанна-батальйонерка»), Ю Яновського («Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники»), Ю Смолича («Останній Ейджевуд», «Прекрасні катастрофи») та ін Він орієнтувався на інтелектуального читача з виробленим смаком, приваблював його своїм естетизмом, «запахом слова» (М Хвильовий), філософським дискурсом, металітературними утвореннями на зразок «роману про роман» тощо Переваги надавалися автору як творцеві підтексту, який «лишає бажаний ключ для творчого текстуального декодування відповідно до правил і законів гри», залучаючи читацьку аудиторію до пошуків закодованого сенсу, «інформаційної солідарності» (Оксана Боярчук, «Експериментальна проза 20-х років XX століття жанрово-стильові модифікації », 2003) Як вважає Віра Агеєва («Романний експеримент Юрія Яновського»), це вже була не література для «народу» чи «інтелігенції», а «література для читача» Експериментальний Р мав низку означень, які доповнювали одне одного (філософський, екзистенційний, урбаністичний, любовний), серед них пріоритету надавали інтелектуальному Р , що руйнував межі між наукою та літературою Прозаїки, «ховаючись за іронічним, скептичним тоном, використовуючи приховані цитати, алюзії», спромоглися «висловлюватися про сучасний стан речей, полемізувати на філософські, культурні, наукові речі, вголос промовляти примовчуване офіційною цензурою», окреслили нового персонажа — ученого-самітника, що був продуктом міської культури, чи ірраціонального дивака (Наталя Мариненко, «Інтелектуальна проза В Петрова жанрово-стильові особливості», 2005) Поряд із такими творами існували Р, в яких оновлювалася традиційна реалістична розповідь («Бур'ян» А Головка, «Волинь», «Ost» У Самчука, «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль», «Дума про тебе» М Стельмаха, «Вир» Г Тютюнника, «Дикий мед» Л Первомайського, «Полтва» Р Андріяшика, «Вовча ферма» В Яворівського), виявлялися романтико-поетичні («Людина біжить над прірвою» І Багряного, «Людина і зброя», «Циклон» О Гончара) або експресіоністські («Старший боярин», «План до двору», «Ротонда душогубців» Т Осьмачки) ознаки, документально-хронікальна основа («Сад Гетсиманський» І Багряного, «Жовтий князь» В Барки) Розвивався історичний Р «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Qied est Veritas?» Наталени Королеви, «Диво», «Первоміст», «Євпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан » П Загребельного, «Мальви» Р Іваничука, «Меч Арея» І Білика тощо Оновлення жанру спостерігалося в «химерній прозі» О Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця»), В Земляка («Лебедина зграя», «Зелені млини»), у полістильових творах Вал Шевчука («Дім на горі», «Око прірви» тощо), в яких наявна необарокова домінанта Поступово утверджується постмодерністський Р «Герострати» Емми Андієвської, «Перверзія» Ю Андруховича, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, «Щоденний жезл» Є Пашковського, «Кров по соломі» В Медведя, «Love story» С Процюка, «Мальва Ланда» Ю Винничука, «Пафос» В Єшкілева тощо Їхні твори належать до постсучасного літературного напряму, однак різною мірою відповідають вимогам постмодернізму Творчість цих письменників спростовує версію про зникнення метанаративів, тобто Р , із літературного простору на межі XX—XXI ст

Рома́н вихова́ння — жанровий різновид роману, присвячений проблемі формування особистості, містить, крім дидактичних настанов, елементи крутійського, пригодницького, соціально-психологічного, філософського, сатиричного тощо наративу Відомий здавен (Біблія, Веди, Авеста, Коран, а також давньоєгипетські «Повчання Птахотепа», шумерський епос про Гільгамеша, «Кіропедія» Ксенофонта та ін) За доби середньовіччя виховання передбачало оволодіння сімома вільними мистецтвами, які узгоджувалися з духовними подвигами чернецтва, з кодексом лицарської честі, з куртуазним ідеалом На Сході, зокрема у Японії, культивувалися засади самурая, «шлях воїна» (бусидо) Представники Відродження у Р в висували настанову вільного наслідування природи та здорового глузду Так, гаслом Телемського монастиря («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф Рабле) було *«Роби, що хочеш!»* Натомість класицисти у творах підпорядковували індивідуальність державним інтересам, розвивали ідею виховання ідеального державця («Пригоди Телемака» Ф Фенелона) На противагу таким тенденціям пікарескний роман порушував питання самоствердження особистості залежно від обставин («Кульгавий біс» В де Гевари, «Сімпліциссімус» Г-Я-К Гріммельсгаузена) Особливу роль проблемі формування людини відводили просвітники, зокрема Дж Локк («Досвід про людський розум») порівнював людську душу з чистою дошкою, на якій можна написати будь-який текст З'являються педагогічні праці І Г Песталоцці, Ж Ж Руссо З-поміж творів, які нагадували охудожнені інструкції з виховання, траплялися вартісні художні наративи «Історія Тома Джонса, найди» Г Філдінга, «Агатон» К-М Віланда, «Життя та роздуми Трістрама Шенді» Л Стерна, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж Ж Руссо, дилогія «Молоді літа Вільгельма Мейстера» Й-В Гете та ін Зазвичай у них висвітлювалося життя персонажа від народження до смерті, домінував біографічний час, адекватний реальному, характер людини, висвітлюваний на різних етапах становлення, став основою сюжетотворення («Марія» У Самчука) М Бахтін визначає такі різновиди Р в , як циклічний (від дитинства до старості персонажа), біографічний чи автобіографічний, дидактико-педагогічний, що має практичне спрямування, складний Особливе напруження в Р в відчутне, коли персонаж перебуває на зламі двох епох, як у романі У Самчука «Волинь» У таких творах актуалізується тема батьків і дітей, може бути обраний фрагмент життєвого шляху людини («Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, «В степу безкраїм за Уралом» Зінаїди Тулуб, де зображено долю Т Шевченка у дитинстві і в засланні) Д Затонський визначив два типи Р в роман кар'єри («Любий друг» Г де Мопассана, «Місто» В Підмогильного) та позитивної еволюції героя («Девід Копперфілд», «Великі сподівання» Ч Діккенса, «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної) У цих творах акцентують на персонажі, спрямованому на високий ідеал чи перейнятому честолюбними намірами

Ромáн жáхів — див.: **Готúчний ромáн.**

Ромáн із ключéм (*нім. Schüsselroman, англ. key novel, франц. roman-à-clef, польс. powieść z kluzem*) — роман, у якому персонажу відповідає конкретний прототип у житті, часто видатний національний герой, політичний діяч, митець, наприклад тетралогія «Мазепа» Б. Лепкого. Іноді у таких творах беруть за основу життєві події, інтертексти тощо.

Ромáн із продóвженням (*нім. Forsetzungsroman, англ. serialized novel, франц. roman-feuilleton, польс. powieść w odcincach*) — роман, друкований у періодичних виданнях, публікації тексту якого продовжуються у кількох числах підряд. Така форма представлення запроваджена в другій половині XIX ст. (твори Е. Сю, Е. Золя, Б. Пруса, Г. Сенкевича та ін.). Принцип Р. із п. використаний і при публікуванні значних за обсягом романів-дилогій, трилогій, епопей, як-от «Зорі й оселедці», «На ясні зорі» В. Міняйла чи «Ost» У. Самчука.

Ромáн пóдорожей (*нім. Reiseroman, англ. travel book, франц. roman de voyage, польс. powieść podróżnicza, рос. роман о путешествиях*) — різновид пригодницького чи сенсаційного романів, сюжет якого побудований на розповіді про подорож («Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона або «За 80 днів навколо світу» Ж. Верна. Засновниками жанру вважаються Д. Дефо («Пригоди Робінзона Крузо») та Дж. Свіфт («Мандри Гуллівера»), хоч елементи його з'явилися значно раніше, починаючи з «Одіссеї» Гомера, «Енеїди» Вергілія. Інколи Р. п. розбудовується на основі драматичних і трагічних подій, наприклад «Прапороносці» О. Гончара.

«Ромáн про Лúса» (*франц. «Roman de Renart»*) — сатирична пам'ятка міської писемності середньовіччя, сформована на основі народного епосу про тварин, об'єднаного у циклічну поему «Isegrim's Nôt» (прибл. 1170), записану мандрівним поетом з Ельзасу Генріхом Гліхезером (Лицеміром), який назвав спритного Лиса християнським іменем Райнгард. У французькій транскрипції воно звучало як Ренар. Так само німецька назва вовка Ізенгрім набула французької форми — Ізенгрін. Ще один герой пам'ятки — півень Шантеклер — наявний не лише в німецькому і французькому варіантах, а й в англійському тваринному епосі та в одному з епізодів «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера. Генріх Гліхезер використав також греко-латинську версію «Втечі невільника» («Ecbassis captivi», прибл. 940) про теля, яке, вирвавшись зі стайні, потрапило до вовка, та поеми «Ізенгрім» (1150) вченого фландрійського латинника Ніварда із Гента, що була переробкою байки Езопа про лікування хворого лева за допомогою шкіри, зідраної з вовка. Згодом з'явилися нові варіанти твору, наприклад «Коронування Ренара» (1250) нідерландського поета Віллема, через п'ятдесят років — анонімний «Ренардус» тощо. Твір, переписуваний в різні часи, не цілісний, має загальний обсяг до чотирьох томів (прибл. 50 000 віршових рядків). Близький до фабльо, написаний двовіршами, «Р. п. Л.» містить двадцять сім розділів (гілок), об'єднаних темою змагань мудрого, хитрого Лиса-Ренара із дурнуватим Вовком-Ізенгріном. Твір не тільки викривав вади героїв, а й орієнтувався на інтелектуальну розвагу, комічний маскарадний ефект сміхової культури, давши поштовх до появи аналогічних творів тваринного епосу, розвитку трикстеріади. «Р. п. Л.» став інтертекстуальною основою поеми «Райнеке Лис» Й.-В. Гете, написаної гекзаметром. І. Франко з урахуванням досвіду попередників створив казку «Лис Микита» (1890), застосувавши шестистопний хорей. Вона складалася з дванадцяти пісень, мала п'ять видань за життя автора, який спромігся, за його словами, «дійсно присвоїти цей твір нашому народові». Головний герой поеми, не втрачаючи ознак пройдисвіта і трикстера, постає гайдамакою, наділений характером, властивим українцю.

Ромáн про митцíв (*нім. Künstlerroman, англ. novel concerning an artist, франц. roman au sujet d'un artiste, польс. powieść o artyście, рос. роман о деятелях искусства*) — романи, присвячені творчій та життєвій долі письменників, малярів, музик, акторів («Місто» В. Підмогильного, «Майстер корабля» Ю. Яновського, другий розділ роману «Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної). Жанр започаткований у річищі німецького преромантизму («Молоді літа Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете), реалізований письменниками романтизму, реалізму й модернізму.

«Ромáн про Троя́нду» (*франц. «Roman de la Rose»*) — пам'ятка середньовічної французької писемності, першу частину якої (4058 версів) написав Гільом де Лорріс (1230), який дотримувався традиції Кретьєна де Труа та Марії Французької. У ній ідеться про алегоричний сон, що привидівся автору в його юні літа, виповнений персоніфікованими гріхами та чеснотами, перейнятий любов'ю до Троянди, яка втілювала ідеал жіночності та божественної благодаті, поєднувала куртуазну символіку із християнською, навіть античною (алюзії на «Мистецтво кохання» Овідія):

[...] В руці, прекрасна, мов весна,
Тримала смолоскип вона.
І той вогонь, що з нього бив,
Разив мерзенних ворогів.
«Добридень! — мовила вона, —
Мені упертість ця смішна.
Чому такому юнаку
Ти долю провістив гірку?
Хай раз єдиний на віку
Троянду поцілує він
І все життя, аж до сивин,
Він згадуватиме цю мить
Й заради згадки буде жить [...]

(переклад В. Коптілова).

Після смерті Гільома де Лорріса поему продовжив учений чернець Жан де Мен, відомий як Жан Клопінель (1277), який дописав 18 000 версів. На відміну від свого попередника він менше цікавився лицарськими мотивами, виявляв схильність до сатири, розглядав природу як єдине джерело речей, заперечував чернецтво. В алегоричній формі у поемі переглянуті куртуазні та філософські погляди того часу, наведені думки античних і середньовічних мислителів, міркування щодо розуму і життя, щодо Євангелія, полеміки про жінок, апологетизування вільної любові, використаний прийом сатири. Збереглося понад триста списків пам'ятки, яку часто зіставляли з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі. У німецькій літературі вона мала свій відповідник — нині забуту поему «Замок кохання».

Ромáн у віршáх (*франц roman, від старофранц romans оповідь романською мовою, і лат versus повтор, поворот*) — синтетичний ліро-епічний жанр, в якому ліризований наратив розгортається у певній віршовій формі Започаткований за доби середньовіччя в анонімному творі «Флуарі Бланшефлер», а також візантійськими поетами XII ст Теодором Продромом («Роданфа і Досікл»), Нікітою Євгеніаном («Повість про Дроссілу та Харікла») Жанр розвинувся за доби романтизму «Дон Жуан» Дж Г Байрона, «Пан Тадеуш» А Міцкевича, «Євгеній Онєгін» О Пушкіна тощо Головною вимогою Р у в є наявність образу автора, іноді поєднаного з головним персонажем Цей наратор зумовлює специфіку ліричного жанру, збагаченого епічними характеристиками Такі твори близькі до поеми, відрізняються від неї розгорнутою композицією Значна варіативність зображально-виражальних можливостей жанру привертала увагу поетів «Спекторський» Б Пастернака, «Симон-музика» Якуба Коласа, «Пісні-фантазії» Дж Беррімена, «Скелька» І Багряного, «Марина» М Рильського, «Молодість Брата» Л Первомайського, «Океан», «Для сонць шестикрилих» В Барки, «Поліська трилогія» О Підсухи, «Слов'янський острів» Л Горлача, «Маруся Чурай», «Берестечко» Ліни Костенко, «Сповідь Мазепи» А Гудими

Ромáн у листáх (*нім Briefroman, англ epistolary novel, франц roman de lettres, roman epistolaire, польс powiesc w listach, рос роман в письмах*) — різновид роману, поширений на межі XVIII—XIX ст, основою якого були епістолярні наративи героїв До цього жанру належать твори С Річардсона («Памела», «Історія кавалера де Тріє і Кларіса Гарло»), Й-В Гете («Страждання молодого Вертера») та ін Листування у них набуло системного вигляду, відповідного композиційним вимогам епічних жанрів Крім цього, у творах застосовувалися драматичні елементи, що позначалися на фабулі, зумовлювали аналітичні та рефлексійні тенденції Р у л поширювалися в період сентименталізму, романтизму («Листи Ельжбети Ржечицької» К Танської-Гофманової), натуралізму («Фелька» І Денбровського) У XX ст така форма з'являється епізодично, наприклад «Слово і діло» Т Парницького

Ромáн у новéлах (*франц roman, від старофранц romans оповідь романською мовою, і італ novella, від лат novellus новітній*) — різновид роману, який не має цілісної композиції, складається з кількох автономних новел, об'єднаних спільною ідеєю або темою, які розкриваються під різними кутами зору Українськими письменниками, які творили у цьому жанрі, були А Любченко («Вертеп»), Ю Яновський («Чотири шаблі», «Вершники»), О Гончар («Тронка»)

Ромáн-епопéя (*франц roman, від старофранц romans оповідь романською мовою, і грец epopoiia, від poieō творити*) — синтетичний метанаратив, що поєднує ознаки роману та епопеї Поняття запровадив О Чичерін На його думку, епопея зумовлена художнім осягненням переломних моментів національної історії, масштабних проблем, що постають перед нею Проте йдеться не лише про всеохопну тематику, а й про потребу «осягати неосяжне», характерне для дійсності, що переживає гострий конфлікт епох, відхід старих форм повсякденного життя та появу нових У такому разі першорядного значення набуває ідея випробування «романного» світу «епічним», сучасної історії — міфологізованою пам'яттю, що позначається на композиційному мисленні, в основу якого покладена антитеза Р-е виявляє схильність до легендаризації світобудови, що іноді асоціюється із «золотим віком», сприймається як національна утопія минулого, відмежована від історичного хронотопу Центральним жанротвірним чинником вважається образ деперсоналізованого автора, здатного дистанціюватися від зображуваного, виробити об'єктивний наратив з неквапливим ритмом розповіді До жанру Р-е можна віднести твори «Дон Кіхот» М де Сервантеса, «Людська комедія» О де Бальзака, «Війна і мир» Л Толстого, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «У пошуках втраченого часу» М Пруста, «Волинь» У Самчука тощо

Романéто (*італ romanetto малий роман*) — жанр гостросюжетних, середніх за обсягом епічних творів (між великою новелою та малим романом) з елементами фантастики, таємничості Чеський прозаїк Я Арбес назвав Р свій твір «Святий Ксаверій» (1873)

Романізáція — зміна структурних властивостей жанрів, послаблення їх канонізованості, пов'язана з розвитком роману, притаманна письменству в період із середини XVIII—XX ст В українській літературі розвивається у другій половині XIX ст Поняття запровадив М Бахтін у праці «Питання літератури й естетики»

Романізóвана біогрáфія (*франц roman, грец bios життя, graphō пишу*) — прозовий твір, в якому документальні матеріали життя прототипа доповнені художньою вигадкою, домислом, іноді навіть містифіковані Такими, зокрема, вважають твори «Романи Куліша» та «Аліна й Костомаров» В Петрова (Домонтовича) Р б постає різновидом (піджанром) експериментальної прози, зокрема любовного роману (Оксана Боярчук), інтелектуальної прози (Тетяна Белімова, Наталя Мариненко) До такого типу творів звертаються і сучасні письменники, зокрема Ю Андрухович, який у «Дванадцяти обручах» містифікував постать Б-І Антонича

Ромáнна біогрáфія (*франц roman, грец bios життя, graphō пишу*) — наративний жанр, застосований А Моруа («Прометей, або Життя Бальзака»), який не допускав у своїх творах вигадки

Ромáн-репортáж (*нім Reportageroman, англ documentary novel, франц roman-reportage, польс powiesc reportazowa*) — синкретичний роман, в якому художній дискурс поєднується з документальним, переважає відтворення конкретно-історичних фактів, явищ сучасності, актуальних проблем Героями таких наративів часто є реальні особи, введені у контекст твору

Ромáн-ріка́ (*франц roman-fleuve*) — низка романів, кожен з яких, будучи самостійним твором, пов'язаний з іншими спільною долею героїв та фабули «Людська комедія» О де Бальзака, двадцятитомні «Ругон-Маккари» Е Золя, сорокашеститомні «Національні епізоди» П Гальдоса, видання «Жан-Крістоф», «Зачарована душа» Р Роллана, «У пошуках втраченого часу» М Пруста, «Життя і пригоди Салавена», «Хроніка родини Паск'є» Ж Дюамеля, «Чужі та брати» Ч Сноу тощо До цього жанрового різновиду можна віднести й менші за обсягом твори, як-от

«Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «Родина Тибальтів» Р Мартіна дю Гара і т п В українській літературі Р-р вважають такі твори, як «Мазепа» Б Лепкого, «Ost» У Самчука та ін

Рома́нс (*франц romance, від roman романський*) — невеликий за обсягом вірш любовного змісту, призначений для сольного співу з інструментальним акомпанементом Ці пісні виконували мандрівні співаки-оповідачі (хуглари), граючи на гітарі Р, на противагу пісням латиною, називали пісні народною, романською, мовою в Іспанії, спочатку перейняті мавританськими мотивами та пафосом реконкісти, тобто боротьби проти маврів Чітких жанрових ознак у Р не вироблено Тому І Качуровський («Генерика й архітектоніка», 2005) вдається до такого визначення «Романс — це композиція з невизначеної кількості віршів, чи то ліричних, чи то епічних, в тональності від простої і фамільярної до піднесеної й величної» Написані восьмискладником з єдиним окситонним чи парокситонним асонансом, вони мали яскраво драматичну фабулу, чим відрізнялися від близьких до них шотландських балад Цю традицію продовжили романтики, беручи Р за основу для героїчних поем (кантарес де хеста) З'явилося кілька типів жанру з відповідними циклами давні Р, складені в XV—XVI ст, означені біблійними та греко-римськими інтертекстами, виповнені ідеями боротьби, динамічні, різкі у судженнях, ранні Р (друга половина XVI ст), літературно оброблені, спрямовані на заповнення прогалин у циклах, що іноді зумовлювало появу містифікацій, нові, або артистичні, Р (XVI—XVII ст), до творення яких долучилися Л Ф де Вега Карпйо, Луіс де Гонгора-і-Арготе, Ф Кеведо-і-Вільєгас (їхній досвід у XX ст використав і поглибив Ф Гарсіа Лорка, створивши збірку «Циганський романсеро», 1928), простолюдні, фольклорні Р Виокремлюють історичні Р («Пісня про мого Сіда»), присвячені останньому періоду реконкісти XIV—XV ст, мавританські (прикордонні), що відобразили арабську ментальність («Батько мій походив з Ронди, моя мати з Антекери »), романічні та любовні («Романс про скит Святого Симона»), іноді означені переживаннями або вірності, або зради з неминучим покаранням Наприклад, у «Романсі про Білосніжку» йдеться про сеньйору, яка перебула ніч із мандрівним графом, коли її чоловік загаявся на полюванні, усвідомивши свою провину, жінка просить «*Візьми, графе, того списа, / Списом тим мене забий, / Бо таку смерть / добрий пане, / Заслужила я собі*» Такі твори вплинули на каролінзькі та бретонські рицарські цикли Привертають увагу сефардійські Р (сефардими розмовляли по-іспанськи, але мали відмінні звичаї), зокрема про дівчину-войовницю, яка мусила іти у бій, тому що в родині не було синів

Вже у битвах і походах
Проминуло піввійни,
Як у неї серед бою
Спала шапка з голови
Що повім тобі я, мамо,
Нині сталося мені
Була дівчина у війську,
А не хлопець войовник
(переклад І Качуровського)

І Качуровський припускає, що на такі Р вплинула повість про Мулань — пам'ятка китайської писемності VI ст (Ланська династія), з якою нібито були обізнані араби Однак аналогічні фабули трапляються і в українському фольклорі, зокрема на Житомирщині та Волині записано пісню про «дівоцьке військо», про жінок-войовниць Очевидно, це пов'язано з самозародженням сюжетів Зібрання Р називали романсеро За аналогією поняття поширилось і на пісні інших країн (у Франції — жанр шансону, зміненого поняттям melodie, в Англії — зонг, у Німеччині — Lied, просто пісня, та ін) Р з еротичними мотивами й любовною тематикою поступово витискав народні пісні й мадригали на маргінеси музичної культури Йдеться передусім про ліричний строфічний твір із версами середньої довжини (у найдавніших варіантах — чотирнадцятискладник із цезурою після сьомого складу, як у творі «Граф Арнальдос»), в якому розкриваються індивідуальні сердечні переживання ліричного суб'єкта, фіксуються нюанси його настрою Одноманітність інтонаційно-мелодичних прийомів зумовила визначення Б Ейхенбаумом особливої романсної форми наспівного вірша Популярними були твори Ш Мільвуа, Е Парні, А Міцкевича, Ф Прешерна та ін П Верлен назвав свою збірку «Романси без слів» (1874) У російській поезії XIX ст Р розвивався як пісня літературного походження («Бажання» В Жуковського, «Під вечір, в осінню негоду » О Пушкіна, «Зневіра» Є Баратинського, названа автором елегією, тощо), його поширенню сприяли й українські поети («Очі чорні » Є Гребінка) У цьому жанрі творили представники Харківської школи романтиків, зокрема «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю » (М Петренка, музика Вл Заремби) З'явилося багато Р на слова Т Шевченка «Нащо мені чорні брови» (музика М Маркевича), «Дума» (музика Б Підгорецького), «Ой маю, маю я оченята» (музика Б Сокальського), до 30 музичних творів на слова поета написав В Заремба Ф Глинка створив Р за поезіями В Забіли («Гуде вітер вельми в полі», «Не щебечи, соловейку»), М Лисенко — за віршами Т Шевченка («Ой, одна я, одна, як билиночка в полі»), І Франка («Місяцю-князю», «Розвійтеся з вітром» тощо), Г Гейне (чотирнадцять пісень у перекладі українських поетів) та ін На межі XIX—XX ст Р поширився в українській ліриці (Леся Українка, А Кримський, М Орест та ін) Так, у поетичній спадщині С Черкасенка віднаходять чимало Р («К Квій», «Ви не забули», «Не проклинай», «З квіток рожевих», «Хвилини щастя» та ін) Часто такі твори сприймалися як народні, мали розвинуту подієвість балади ліроепічного характеру, зверталися безпосередньо до слухача, часто наголошували на тотожності виконавця з ліричним героєм Поряд із ними поширювався також міський Р, якому були властиві відповідність віршовим канонам, щирість, мелодраматизм, простота мови й наспіву, іноді надмірна чуттєвість та експресивність Зразком творів цього жанру є «Іспанський романс» А Кримського

З-поза срібного туману
Хвиля срібного фонтану
Плеще та бринить
Сад дрімає Тиша Темно
Чи не тінь отам таємно
Ледве шелестить?!

Бачу постать Легкість стану
Так! се ти, моя гітано!

Серцем чую я,
Довго ждав я, повний муки
О! впади ж мені на руки,
Милая моя!

Романсéро (*ісп romancero по-романськи, романський*) — зібрання іспанських романсів, започатковане у XVI ст Перший збірник «Пісенник романсів» з'явився в 1548, згодом було опубліковано двотомний «Загальний романсеро» (1600—05) Антологія поетичних творів «Загальний романсеро громадянської війни» була надрукована в 1937

Ромáнсовий верс — силабічний віршовий рядок, поширений від доби середньовіччя в іспанському віршуванні, де константа припадає на сьомий склад, після якого з'являється ще один чи два склади Таким розміром, зокрема, написаний цикл «Циганський романсеро» Ф Гарсіі Лорки, перекладений М Лукашем як «Циганський баладник» Приклад Р в з вірша «Про царівну Місяцівну», що входив до цього циклу

Прийшла в кузню Місяцівна
в серпанковім покривалі,
хлопчик дивиться на неї —
краса очі пориває
Має білими руками,
аж малому серце в'яне,
вислоняє, грішна й чиста,
тугі перса олив'яні
«Тікай, тікай, Місяцівно,
бо як вернуться цигани,
накують із твого серця
намиста й персні́в багато [ ]»
(переклад М Лукаша)

Ромáнський стиль (*старофранц romance романський і лат stilus, від грец stylos грифель для письма*) — художній стиль західноєвропейського мистецтва X—XIII ст, який увібрав давньоримські, візантійські, меровінзькі елементи, набутки каролінзького відродження Переважно виражений в архітектурі, але позначився і на пам'ятках писемності

Романти́зм (*нім Romantik, англ romanticism, франц romantisme, польс romantyzm, від старофранц romance романський, англ romantic мальовничий, настроєвий, мрійливий*) — конкретно-історичний напрям у літературі, науці й мистецтві, особливістю якого було протиставлення буденному життю високих ідеалів, яких прагне непересічний індивід, схильний до сильних, яскравих переживань, пристрастей, екстазу, уважний до душевних поривів та інтуїтивних осяянь Визначальними для Р стали заперечення логоцентризму, культу розуму, запровадження ідеалізму у філософії, історизму, апологія особистості, неприйняття егалітарності, обстоювання «аристократизму духу», увага до фольклору, фантастики, екзотики у світі-хаосі Виник наприкінці XVIII ст майже одночасно у Німеччині, Англії й Франції, на початку XIX ст поширився у Польщі, Росії, Італії, Австрії, Швеції, Грузії, а також в Україні, охопив інші країни Європи, Америки Виокремлюють перший (до 1810) та другий (після 1810) етапи розвитку Р, який поєднував основні загальні засади з розмаїтими національними варіантами В історії письменства відбувалися зміни в семантиці поняття «Р» За доби середньовіччя воно стосувалося написаних романськими мовами (не латиною) рицарських романів чи іспанського романсу, в період Просвітництва — незвичайних, фантастичних, дивних явищ, які трапляються лише у книгах (романах), а не в житті На межі XVIII—XIX ст Р окреслився як потужна художня тенденція, протилежна схильному до суворих канонів класицизму і логоцентричному Просвітництву, сформована на поєднанні тенденцій бароко, сентименталізму, руссоізму та преромантизму з його осіанізмом, «Бурею і натиском», готичним романом Новий стиль засвідчили публікації «Сердечних зізнань ченця, залюбленого в мистецтво» (1797) В -Г Вакенродера, «Ліричних балад» (1798) С Т Колріджа та В Вордсворта, «Мандрів Франца Штербальда» Л Тіка, фрагментів «Пилку із квітів» (1798) Новаліса, повісті «Атала» Р де Шатобріана тощо Формуванню романтичної моделі світогляду сприяли містичні теософські праці Ф Гемстергейса, Л С Сен-Мартена, Й Гамана, а також вчення Й -Г Гердера про «дух народу», поетичну індивідуальність націй, орієнтоване не на античні зразки, а на мистецтво середньовічної християнської Європи, зосереджене на внутрішньому світі людини, на зіткненні свідомого і несвідомого, на ідеалізації людини і первісної природи Романтики не відкидали античної спадщини, віддавали перевагу давньогрецькій її частині, передусім орфічній традиції, перейнятій діонісійством, індивідуальним самоствердженням За спостереженням Г-В -Ф Гегеля, «достеменним змістом романтичного є абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою — духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» Було відкрито суб'єктивну індивідуальність, тому часто в основу романтичних творів покладені колізії її внутрішнього світу, зокрема кохання, трактованого як вищий ступінь людського єства, шлях до усвідомлення її самоцінності З таких позицій проголошували «лібералізм у письменстві» (В Гюго), «парнаський афеізм» (О Пушкін), наближення драми людської історії до фіналу (Ф Шлегель), утверджували теми «романтичної мрійливості» (А Едісон), «останньої людини» (Є Баратинський), втрати єдності світу (Ф Гельдерлін), його перевтоми (П Б Шеллі), розуміння історії як циклів спокутувальної жертви (П С Баланш), що відображені у трагедіях фатуму З Вернера, Г фон Кляйста чи В Гюго Як новий тип свідомості Р пов'язаний із докорінною зміною системи світоглядних орієнтацій та цінностей Розум трактувався лише як одна із властивостей людського духу, не достатня для повного осягнення світобудови, яку мають доповнювати кардіоцентричні уявлення та переживання, притаманні передусім суб'єктивізованій поезії Дійсність не позбувалася суперечностей, загострювалося протиставлення між високим ідеалом та буденним існуванням у реальному житті, що зумовлювало неподоланну амбівалентність свідомості Романтичний тип особистості усвідомлював, що «безмежжя оточило людину» («Про романтичне» Л Уланда), пов'язану «з усіма частинами універсуму, як із майбутнім, так і з минулим» («Пилок із квітів» Новаліса), непересічний індивід містить у собі «міру речей» Представники Р посилили увагу до несвідомого у поемі «Прелюдія» В Вордсворта відображено гру таємничих сил, яка розгорталася в людській душі Принцип раціональної ієрархії світу, обстоюваний класицистами та просвітниками, усувався практикою аналогії, що урівнювала природу і людину, висо-

ке і низьке, перетворювала довкілля на внутрішній пейзаж Отже, через кожен предмет відкривався шлях до світової душі (Ф Шеллінг), де не залишалося місця для класицистичної аксіології, де з'являлася можливість бути всім Тому ієрархізованих, статичних героїв змінює мандрівник, спроможний вільно долати будь-які хронотопи, пересуватися в реальному житті і снах, віднайти земну долю («Із життя одного баглая» Й Айхендорфа) чи потрапити в трансцендентне потойбіччя («Генріх фон Офтердінген» Новаліса) Такі тенденції сприяли посиленню інтересу до різних географічних та історичних реалій, фольклору, культури інших народів, поетизували, вважали екзотичними, послаблювали тенденцію європоцентризму Особливого значення романтики надавали відродженню вічних, первинних сенсів, поєднанню різних часів, віднаходженню попередників Р, якими вважали письменників середньовіччя, В Шекспіра, М де Сервантеса, Й-В Гете та ін Неможливість поєднання бажаного з дійсним призводила до глибоких розчарувань, відчаю від усвідомлення ілюзорності буття, до світової скорботи, байронізму, *наслідком чого ставало роздвоєння душі, поява «зайвої* людини» (творчість В Вордсворта, Ф Р де Шатобріана, А де Віньї, А де Мюссе, Дж Г Байрона, З Вернера, Г фон Кляйста, Е-Т-А Гофмана, М Лермонтова, А Метлинського та ін), схильної до ескапізму (втечі) в інші форми життя, ніби доступні лише втаємниченим, дітям та безумцям У світі, на думку романтиків, панує випадок, а в мистецтві — ірраціональність Тому виникала зневіра у високих ідеалах, поширення набули напружена рефлексія, романтична іронія, обстоювана Ф Шлегелем, Ж П Ріхтером, Л Тіком, К Брентано, Дж Г Байроном, В Гюго та ін, спрямована на викриття відносності, ілюзорності позірного, обмеженого довкілля, тоді як справжнє життя не знає обмежень, сприймається як абсолютне Виникала модель напруженого непереборного двосвіття, що зумовлювала кризу Р Однак не всі дослідники цього явища дотримуються такої думки Так, В Жирмунський («Гейне і романтизм», 1914, «Німецький романтизм і сучасна містика», 1914) доводив, що визначальним у Р було не переживання трагічного розладу з дійсністю, а перейнятість довкілля божественним духом, «просвітленням у Богові всього життя, і кожної плоті, і кожної індивідуальності», що розгорталось у суперечності бінарних опозицій «особистість — світ» Ця особистість еволюціонувала з розвитком Р від постульованої свободи до сарказму та гострої сатири В естетиці було переглянуте спрощене, механістичне розуміння арістотелівського принципу «наслідування природи», розширене платонівським тлумаченням мімезису, наголошено на творчій активності митця з його правом на самобутність й оригінальність, тому «принцип індивідуальності» (термін І Франка) став провідним у художній творчості Мистецтво в Р підносилося до рівня найвищої цінності, сприймалося як вияв глибинної суті і сенсу життєдіяльності, де актуалізується настанова незацікавленого інтересу, сформульована І Кантом Воно було вперше визнане іманентним духовним явищем, вивищене над іншими формами культури, про що писав Ф Шеллінг («Система трансцендентального ідеалізму») Однак не всі прихильники Р поділяли таку думку В-Г Вакенродер, сприймаючи мистецтво як «найвищу досконалість», у своїй «Фантазії про мистецтво для друзів мистецтва» вбачав у ньому своєрідну принаду і гріховний плід, спокусившись яким, індивід замикається у своїй «егоїстичній насолоді та не має сили допомагати ближньому», «перетворюється на актора» Проте, як спостеріг Ю Лотман, часто відбувався зворотний мімезис, коли «сама дійсність поспішала наслідувати мистецтво», коли герої Дж Г Байрона чи О Пушкіна впливали на поведінку багатьох сучасників і визначали її Р привертав увагу неординарністю, запереченням нормативності, раціоналістичної регламентації художньої творчості, схильністю понад усе цінувати творчу свободу, фантазію, адже світ, природа і людина постають виразниками креативних сил, які синтезує поет «За мить життя він охоплює всі людські покоління» (П С Баланш, «Досвід про суспільні установи», 1818) В основі світобудови Р перебувала яскрава творча індивідуальність, поетика автора, звільнена від засилля жанрово-стильових приписів риторики Проте антропоцентрична модель Р відрізнялася від ренесансної, наскрізь логоцентричної, зорієнтованої на титанізм, *хоч була з нею генетично споріднена У його часо*просторі не існує вічних істин, завжди наявне оновлення, панує закон безкінечності, розімкнутий простір, постійний рух, романтична туга за невловною далиною, якої прагнуть досягти Романтична естетика обґрунтовувала свій критерій краси, ототожнюваної з новим, незвичайним, незвіданим, яке вловлюють за посередництва поезії Їй, на відміну від прози, відводилося пріоритетне значення («Лекції про шляхетну літературу і мистецтво» Ф Шлегеля, 1801—04), надавався універсальний статус, висувалися вимоги до культури першопрочитання художнього тексту Поширюється «лірика ночі» «Ніч на Івана Купала», «Травнева ніч або утопиниця» М Гоголя, «Між хмарами місяць тихенько котивсь » Л Боровиковського, «Покотиполе» А Метлинського, «Великодня ніч», «Зорі» М Костомарова, «Причинна», «Тарасова ніч» Т Шевченка тощо У таких творах найповніше проявився романтичний символізм, в якому кожна думка набувала подвійного тлумачення, сприймалася одночасно як безпосередня і як трансцендентна Мистецтво дивувати, висвітлювати таємничі зв'язки між добре відомими, одухотвореними речами виявляло, на думку Новаліса, сутність поетики Р Її теоретики обстоювали розімкнення деканонізованих літературних родів і жанрів, взаємопроникнення різновидів мистецтв, спричинене синестезією, а також впливом філософії, релігії, психології У добу Р розвиваються жанри драми, в яких порушувалася сценічна ілюзія, глядачів залучали до участі у виставі («Кіт у чоботях» Л Тіка), фантастичної оповіді («Великий льох» Т Шевченка), ліро-епічної поеми, балади, романсу, фрагмента Музику визначили як зразок художньої дійсності, трактували як чинник вивільнення життєтворчих сил, що засвідчили твори К М Вебера, Ф Шуберта, Р Шумана, Ф Ліста, Г Берліоза, Ф Шопена Можливості поетичного мовлення, уподібненого до музики, розширилися завдяки полісемії, розгалуженій асоціативності, сугестованій метафорі, гнучкій просодії Пафос самовизначення й утвердження особистості поєднувався з усвідомленням самобутності всіх народів і національно-культурних традицій, з фаховим поцінуванням фольклору, в якому, на думку

романтиків, панував дух природної щирої й безпосередньої культури, втраченої цивілізацією Тому Р як світоглядна система засвідчував зміну європейських культурно-історичних епох, був явищем типологічним, виконував особливі соціально-історичні, культурні функції В Італії, де панувала атмосфера рисорджименто (А Мадзоні, Н У Фосколо та ін), Угорщині (Ш Петефі), Польщі (провіденціалісти на чолі з А Міцкевичем, Ю Словацьким, Ц Норвідом), Чехії (будителі), Словаччині (штурівська романтична школа, представлена творчістю Я Краля, А Сладковича), Хорватії (іліризм), Україні (Кирило-Мефодіївське братство) та в інших слов'янських країнах він набув характеристик національно-визвольного руху, сприяв осмисленню взаємин індивіда з національною спільнотою, формував мотив «національної туги» тощо У США, де виборювали право на незалежність від англійської корони, Р поєднався з трансценденталізмом, що позначилося на доробку В Ірвінга, Р У Емерсона, Г Торо, Н Готорна, Г У Лонгфелло, Г Мелвілла, на поезії та прозі Е А По У латиноамериканській літературі, де відчутні антиіспанські віяння, пасіонарний пафос притаманний творам аргентинців Е Ечеверрії, Д Ф Сарм'єнто, мексиканця І М Альтаміано, еквадорця Х Монтальво, які зверталися до етноментальної пам'яті індіанців, розкривали свій творчий потенціал у костумбризмі Аналогічні тенденції спостерігалися і в грузинському Р, започаткованому Н Бараташвілі Перше структурування Р з'являється наприкінці XVIII ст в німецькій та англійській літературі (мистецтві), де виокремилися струмені преромантизму, представлені діяльністю «Озерної школи», єнських романтиків (В-Г Вакенродер, Новаліс, Ф Шеллінг, брати Ф та А Шлегелі, Л Тік, Ф Гельдерлін) та причетних до формування міфологічної школи гейдельберзьких (Л Арнім, К Брентано, брати Я та В Грімм, Й Айхендорф) Усі вони, передусім єнці, вважали Р будь-яке сучасне мистецтво Ці погляди згодом поділяв Ш Бодлер Їх досвід переосмислювало друге покоління англійських романтиків (Дж Г Байрон, П Б Шеллі, Дж Кітс), представники «Молодої Німеччини» Особливим відкриттям став історичний роман В Скотта («Айвенго», «Роб Рой» тощо), який позначився на творчості багатьох європейських письменників, зокрема В Гюго («Собор Паризької богоматері»), М Гоголя («Тарас Бульба») та П Куліша («Чорна рада»), які намагалися розкрити сенс минулого Роман був проголошений провідним жанром, тому що в ньому відбувалося немовби магічне поєднання поезії, наративу, філософії, критики Він мав ознаки експериментальної прози, в якій пріоритету надавали фрагменту, підзаголовку, порушенню цілісності дії в межах твору самоцитування персонажів у «Годві» К Брентано, перериваня розвитку дії «макулатурними листками» капельмейстера Крайслера в «Житейських поглядах кота Мурра», перенасичення твору вставними новелами у «Серапіонових братах» Е-А-Т Гофмана, довільне розташування епізодів оповіді, перемежованих ліричними відступами, у «Дон Жуані» Дж Г Байрона тощо Р спонукав до появи зустрічних течій у різних національних літературах, сприяв утворенню неповторних стильових варіантів У Франції вони були засвідчені насамперед прозою (епістолярний роман «Оберман» Е П Сенанкура, романи «Дельфіна», «Коріна, або Італія» мадам де Сталь, «Адольф» Б Констана, повісті «Атала», «Рене», роман «Мученики» Ф Р де Шатобріана), згодом — поезією (А де Віньї, А де Ламартін, В Гюго, Ш О Сент-Бев, які переінакшили тогочасну версифікацію) У 1830 сформувалася школа «шалених романтиків» з їх апологією потворного Французькі письменники сформулювали власну теорію Р (наприклад, передмова до драми «Кромвель» В Гюго), Ш О Сент-Бев започаткував біографічний метод Р в австрійському письменстві засвідчений драматургією Ф Грільпарцера, поезією Н Ленау, в данському — творчістю А Еленшлегера, у норвезькому — раннього Г Ібсена, в іспанському — Х де Еспронседи, в румунському — В Александрі, М Емінеску, у російському — В Жуковського, К Рилєєва, В Кюхельбекера, раннього О Пушкіна, Д Веневітінова, Є Баратинського, І Козлова, М Лермонтова, Ф Тютчева, В Одоєвського та ін Хоч завершальними для доби Р були твори «Дон Жуан» Дж Г Байрона, «Пан Тадеуш» А Міцкевича, «Євгеній Онєгін» О Пушкіна, її тенденції виявлялись у доробку В Гюго, Ш Петефі, Г Гейне Г-В-Ф Гегель припускав, що нею завершиться історія письменства (мистецтва), оскільки вона виявилася останньою ланкою в його еволюції після символізму й класицизму, почала дублювати філософію, яка краще пізнає абсолютний дух, ніж художня творчість Філософ, виходячи зі своєї тріади (теза — антитеза — висновок), не сприймав літературу в її іманентних якостях, вважав її одним із способів пізнання Р не зник остаточно, видозмінився в інші стильові форми, поступився реалізму та натуралізму, пізніше у модернізмі оформився у неоромантизм В Україні Р відіграв значну роль у пробудженні національної свідомості, обґрунтуванні історичної самобутності народу, його ментальності, культурних традицій, мови, літератури Для українського Р характерне поглиблене вивчення історичного минулого (історіографічний преромантизм) і народної творчості (фольклористичний преромантизм), спрямування не так проти класицизму, як проти бурлескних і травестійних традицій Він позначився на формуванні української школи у російській прозі (О Сомов, Є Гребінка, В Наріжний, М Гоголь та ін) та польській літературі (А Мальчевський, Б Залеський, С Гощинський та ін) Першими виявами українського Р стали «Історія Русів» (друга половина XVIII ст, вперше опублікована в 1840), «Граматика малороссийского наречия» (1818) О Павловського, «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1818) М Цертелєва, а також публікації історичних праць і пам'яток Д Бантиша-Каменського, М Маркевича, О Бодянського, М Максимовича та ін Становленню Р в українській літературі сприяла діяльність Харківської школи романтиків (І Срезневський, І Розковшенко, Ф і О Євецькі, О Шпигоцький, Л Боровиковський, А Метлинський, М Костомаров та ін), зокрема підготовлені ними видання «Український альманах» (1831), «Запорожская старина» (1833—38) Одночасно в Галичині виступила «Руська трійця» (М Шашкевич, І Вагилевич, Я Головацький) зі збірником «Русалка Дністровая» (1837), перейнятим романтичними ідеями народності і слов'янського братерства Її послідовниками були М Устиянович, А Могильницький, О Духнович На межі 30—40-х XIX ст з'явилося нове покоління романтиків (П Куліш, Т Шевченко) Численні твори друкували у часописах «Киевлянин» (1840, 1841, 1850) М Мак-

симовича, «Ластівка» (1841) Є Гребінки, «Сніп» (1841) О Корсуна, «Молодик» (1843, 1844) І Бецького, «Южно-русский сборник» (1848) А Метлинського Пропаговані ними романтичні ідеї мали виразне національно-політичне забарвлення, сприяли появі Кирило-Мефодіївського братства з його романтично-християнською програмою «Книга битія українського народу» (М Костомаров) У літературі цей етап засвідчений появою першого історичного роману («Чорна рада» П Куліша), історичної драми («Сава Чалий», «Переяславська ніч» М Костомарова), розвитком інтимної, пейзажної, громадянської, релігійної лірики (В Забіла, Є Гребінка, М Петренко, С Писаревський, Т Шевченко, О Афанасьєв-Чужбинський та ін), що еволюціонувала від стилізації народних пісень до формування іманентно поетичних творів, утвердження жанрів побутової, історичної, ліро-епічної поеми, балади, вироблення літературної мови і стилю М Костомаров на основі Р започаткував літературну критику («Огляд творів, писаних малоросійською мовою», 1848) Провідна роль в утвердженні романтичного типу творчості належить Т Шевченку й П Кулішу На підставі концепції особистості, розуміння естетичного ідеалу, природи і мети художньої творчості, головних ознак поетики умовно визначають чотири тематично-стильові струмені Р фольклорно-побутовий, фольклорно-історичний, громадянський, психологічно-особистісний У другій половині XIX ст Р відображений у творчості О Стороженка, І Манжури, Я Щоголева, Ю Федьковича та ін , співіснуючи одночасно з реалізмом Наприкінці XIX ст романтичні ідеї набули нового звучання в європейській (Г Гауптман, Г Ібсен, М Метерлінк) та українській (Леся Українка) літературах, що дало підстави окреслити їх як ідейно-стильову течію неоромантизму Він вплинув на творчість деяких представників «розстріляного відродження», «Празької школи» (Олена Теліга), навіть шістдесятників (В Симоненко, М Вінграновський, Р Лубківський та ін) Окремими утвореннями, пов'язаними з Р , були революційний романтизм та проголошений М Хвильовим активний романтизм, «романтика» для означення емоційного пафосу твору, особливої піднесеності і захопленості об'єктом зображення Практиковані радянським літературознавством спроби протиставити Р та реалізм як антагоністичні художні системи виявилися безпідставними, як і вбачання в них двох типів світосприймання, що надто спрощували специфіку різноманітних виявів мистецтва, зумовлюючи, за М Горьким, штучне розмежування напряму на «активний» («революційний») і «пасивний» («консервативний»)

Рома́нтика (*франц romantique романтичний*) — мрійливо-піднесений настрій, якому притаманні спалахи почуттів, загострене переживання незвичайних подій, процесу діяльності, протиставлений буденності Р спостерігається у житті спільноти і в літературно-мистецькому процесі під час відчутних історичних зрушень, очікування змін Вона може мати релігійне, містичне, громадянське, інтимне спрямування, характеризуватись емоційною чи інтелектуальною рефлексією, інтровертивною зосередженістю, як відзначив Г-В-Ф Гегель («Естетика»), «самозанурення життя є основою романтичного» Разом із героїкою, трагізмом, іронією, сентиментальністю Р вважається або естетичною категорією (філософи), або метафізичною (Р Інгарден), або складником пафосу (Г Поспелов) чи модусів художності із втіленою авторською концепцією особистості та характеристикою цілісного твору (В Тюпа) Р стосується також ознак художнього твору, в якому зображені величні, героїчні аспекти життя, розчарування в ньому Найчастіше співвідноситься з романтизмом, виявляє його сутність однак може позначитися на реалістичних, модерністських тощо творах, з'являтися в утопіях, пригодницьких чи науково-фантастичних жанрах, ліричних медитаціях тощо

«Рома́нтика віта́їзму» (*франц romantique романтичний і лат vitae життя*), або **Акти́вний романти́зм,** — стильова ознака в українській літературі 20-х XX ст з притаманним їй пафосом творчого експерименту і національного відродження Письменники, які входили до ВАПЛІТЕ, передусім М Хвильовий, А Любченко, М Йогансен, Ю Яновський, творили літературу національного ренесансу, в якій виражали концепцію його повноцінного життя, втілювали ідеал пасіонарія, активної, сильної, здатної до боротьби людини Це зумовлювало розвиток експресивного, енергійного стилю, запровадження жанрово-композиційних новацій, покликаних активізувати читацьке сприйняття, навіяти їм бадьорість і оптимізм, згодом — критичне ставлення до переродження «революційних ідеалів» Термін «Р в » вживав М Хвильовий поряд із терміном «азіатський ренесанс» у памфлетах «Камо грядеши» (1925), «Думки проти течії» (1925) На його думку, йшлося про «суму нового споглядання, нового світовідчуття, нових складних вібрацій», про «глибину думки, поєднаної з витонченим словом, каламбуру з оригінальністю, сльозини з теплою пародією на саму себе і великою та глибокою радістю із тією журбою, що так прикрашає мислителя» У листі до редакції «Культури і побуту» (1926, 7 лютого) М Хвильовий наголошував, що ці поняття — авторські, означають «не що інше, як певну мистецьку школу, і тільки», просив не зловживати ними Він трактував їх як прояв «космічного оптимізму», невідомого класичному романтизму, здатного протистояти схематичним тенденціям вульгарно-соціологічного розуміння літератури, нерозвиненим смакам читачів, інерції «червоної просвіти» У «Р в » М Хвильовий обстоював високий фаховий рівень письменника, поєднання національного месіанства з комуністичними доктринами В альманасі «Літературний ярмарок» (1929, Ч 1) М Хвильовий зазначав, що «активний романтизм [ ] мусить вловити і передати в образах засобами свойого поетичного майстерства оту поки що невловиму 'музику мільйонів" доби великої індустріалізації» Г Костюк вказав, що «Р в » «не зв'язувала митця жодною мертвою догмою», успадковувала і трансформувала всі минувшини у філософському синтезі М Наєнко вважає її «третьою романтикою», або романтичним інтонуванням, що розгорталося через потужний ліричний струмінь, імпресіонізм, орнаменталізм у стилістиці тощо

Романти́чна дра́ма (*нім romantisches Drama, англ romantic drama, франц drame romantique, польс dramat romantyczny, від франц romantique романтичний і грец drāma дія*) — драматичний жанр доби романтизму, протиставний класицистичній трагедії і комедії Його представники переосмислювали традицію В Шекспіра, драматургів бароко (Лопе де Вега, П Кальдерон де ла Барка), мелодрами,

народної драми, спростовували штучну єдність місця, часу і дії, обстоювали відкриту композицію твору, вільне сюжетотворення У Р д акцентували на сильних переживаннях, яскравих почуттях людини, її неповторності, праві на свободу, віру, кохання До складу п'єси вводили фрагменти епіки, лірики, реалії поєднували з фантастикою, трагедію — з іронією, патетику — з гротеском, експресію — з медитацією, монументальні сцени чергувалися з масовими, дисонанс переважав над гармонією, що притаманне філософсько-фантастичній драмі на зразок «Дзядів» А Міцкевича або «Іридіону» З Красинського Одним із важливих маніфестів романтизму, зокрема Р д, вважається передмова В Гюго до драми «Кромвель», в якій він обґрунтував теорію гротеску, заперечив механістичну практику мімезису «Передусім поет мусить уникати копіювання будь-кого — однаково, Шекспіра чи Мольєра, Шиллера чи Корнеля» У Р д розвивається історична тематика, проблеми сучасності письменники розглядають на прикладах з минулого («Ернані», «Марія Тюдор», «Анджело» та ін В Гюго, «Жакерія» П Меріме, «Нельська вежа», «Калігула» тощо А Дюма-батька, «Дружина маршала д'Анкра» А де Віньї, «Лоренцаччо» А де Мюссе, «Ціллеї та Хуняді» М Верошмарті, «Мазепа», «Міндовг — король литовський», «Марія Стюард» Ю Словацького, «Ян Гус», «Кривавий суд, або Кутногорські рудокопи» Й К Тила, «Іспанці» М Лермонтова, «Переяславська ніч», «Сава Чалий» М Костомарова), міфічних мотивах («Баладина», «Лілля Венеда», «Кракус» Ю Словацького, «Сага про Вьонунді» А Еленшлегера, музичні драми, зокрема «Кільце Нібелунгів» Р Вагнера), висвітлюють актуальні проблеми («Антоні», «Монте-Крісто» А Дюма-батька, «Маскарад» М Лермонтова, «Чаттертон» А де Віньї) Вперше у драматургії у Р д порушувалося питання самобутності митця «Кін, або Геній та шалапутність» А Дюма-батька, «Небожественна комедія» З Красинського Прийом романтичної іронії спричинював розхитування сценічної умовності, деструктурував акторську гру (п'єси Л Тіка «Кіт у чоботях», де глядачів спонукали до втручання у виставу, «Цербіно», в якій герой силкується спрямувати дію навпаки) Тенденції Р д позначилися й на творчості реалістів, що притаманно українській п'єсі з потужним фольклорним струменем («Лимерівна» Панаса Мирного, «Безталанна», «Наймичка» І Карпенка-Карого), стимулювали ідейно-естетичні пошуки неоромантиків («Варшав'янка», «Легіон», «Листопадова ніч» С Виспянського, «Одержима», «Оргія» Лесі Українки)

Романти́чна сексти́на (*франц romantique романтичний і лат sex шість*) — рідкісна строфічна форма, різновид секстини, скомпонований із віршових рядків різного розміру Трапляється у поетичному доробку романтиків, зокрема А де Мюссе

Коли життя стає нам бідне,
Надія блідне
І мре мета, —
Несуть нам зцілення від муки
Співучі звуки
І красота (переклад М Ореста)

А де Мюссе поєднав чотиристопний ямб у першому й четвертому версах із двостопним у другому, третьому, п'ятому та шостому віршових рядках.

Рома́н-щоде́нник (*франц roman personnel, польс powiesc-dziennik, рос роман-дневник*) — див **Діа́ріуш, Щоде́нник.**

Ронде́ль, або **Ронде́т** (*франц rondelle щось кругле, від лат rotundus круглий*), — давньофранцузька тринадцятирядкова віршова форма, генетично пов'язана з народною піснею з приспівом, різновид октави на дві рими, заснований трубадуром Адамом де Галем (друга половина XIII ст) Набув поширення в новій європейській літературі Тринадцять віршових рядків з обов'язковими римованими повторами з двох наскрізних окситонних та парокситонних рим утворюють три строфи (перша і друга — чотиривірші, третя — п'ятивірш) Схема римування у Р усталена (*abba — abab — abbaa*), перший верс повторювався тричі (перший, сьомий тринадцятий віршові рядки), а другий — двічі (другий і восьмий віршові рядки), формуючи композиційне кільце Р також називають кільцевим віршем Важливою у ньому є синтаксична пауза після четвертого і восьмого версів, що визначала також межі строфи Іноді кількість версів збільшувалася до чотирнадцяти-шістнадцяти з подвійною римою, як-от у поезії Ш д'Орлеаня (1394—1465)

Вже час покинув одяг свій
Із вітру, холоду й негоди,
І одягає повен вроди,
Убрання з сонця і надій

Озвались в хащі весняній
І звір і птах серед природи
Вже час покинув одяг свій
Із вітру, холоду й негоди

В прозорій піні весняній
Річки, і струмені, і броди
Несуть свої сріблясті води
Уся земля в красі новій
Вже час покинув одяг свій
Із вітру, холоду й негоди

(переклад М Терещенка)

До цієї твердої строфічної форми зверталися Г де Маню, Ж Фруассар, Карл Орлеанський, Ф Війон, Т Корб'є, К Маро, Т де Банвіль, С Маларме, Г О Добсон, А Доде, Р Л Стівенсон, А Жіро, А Ч Суінберн (який запровадив також рундель), Е де Кастор, І Северянін, Вяч Іванов та ін Українські поети використовували Р спорадично (П Тичина, О Масикевич, Яр Славутич та ін), але деякі автори видавали навіть збірки Р Так, М Боровко опублікував книжку «Ронделі» (К , 1994)

Мою любов, немов Христа,
Добробажальцями розп'ято
Хто в друзі пхавсь, той винувато,
Мов пес, підібгує хвоста
А сіть обмов, важка й густа,
Розставлена уміло катом
Мою любов, немов Христа,
Добробажальцями розп'ято
Та крил натхнення — не дістать
Вони увись підносять свято,
Хоч їх і стріляно, і клято,
Цілують праведні вуста
Мою любов, немов Христа

Рондо́ (*франц rondeau круглий*) — жанрово-строфічна організація вірша, сформована у середньовічній французькій поезії (XIV ст), похідна від

ронделя; музичний твір з характерним для нього повторенням основної музичної теми, що чергується з контрастними епізодами. Основним вважається канонічне Р. з тринадцяти версів на дві рими: рима першого рядка повторюється у другому, п'ятому, шостому, десятому, одинадцятому віршових рядках, друга рима — у третьому, четвертому, сьомому, дванадцятому віршовому рядках. Восьмий та останній верси повторюють початок першого верса. Застосовують також Р. з одинадцяти та п'ятнадцяти віршових рядків, як у доробку В. Вуатюра (1598—1648):

Три довгі дні, три ночі темні ті
Поволі так тяглись на самоті
З тих самих пір, як втратив я очиці,
Мов двоє сонць моєї чарівниці,
Що ясно сяли у моїм житті.

Без неї плачу я, і в забутті
Не можу ліки я знайти біді,
І кожну мить проймають блискавиці
Три довгі дні.

Засмучений, я хочу в жаготі
Знайти її у щирім каятті;
Та якщо доля знає таємниці,
Але не верне більш очей цариці, —
Не зможу більше жить я в небутті
Три довгі дні (переклад М. Терещенка).

Трапляються приклади переускладненого Р., як-от «Тепер на волі, друзі, я гуляю...» К. Маро (1496—1544), яке складається з двадцяти п'яти віршових рядків, чотирьох катренів та дев'ятирядкової строфи, в яких наявне обов'язкове повторення частини першого рядка першої строфи як підсумкового наприкінці наступних строф. Неримовані слова після восьмого верса, повторюючись наприкінці віршового твору, формують своєрідний лейтмотив, в якому відображена основна ідея. Зазвичай використовується окситонна і парокситонна рима. Крім канонічного Р., відома також віршова форма на три строфи (п'ять — три — п'ять) за схемою римування *aabba — aab — aabba*. Зверталися до Р. «риторики» XV—XVI ст. Ж. Шатлен, К. Моліне, Ф. Війон (XV ст.), В. Вуатюр (XVII ст.), В. Тредіаковський (XVIII ст.), А. Суїнберн, Вяч. Іванов, І. Северянін та ін. Наявний він і в поезії Лесі Українки («Sol»), М. Рильського («Осіннє свято», «Тиша»). У віршовій спадщині А. Казки також трапляються зразки цієї твердої строфічної форми, наприклад десятискладовий вірш на дві рими із неримованим чотирискладовим рефреном-лейтмотивом «Де захват мій?»:

Де захват мій бурхливий, наче море?
Де перша ніжність, перше з щастям горе?
Минуло все. Розвіялось, мов сон...
І хоч зривався з уст тоді прокльон,
Але життя знов вабило просторе.
На герць я закликав: «Гей, хто поборе?!»
Не знаючи, що єсть життя закон,
Що й дужого закутає в полон...
Де захват мій?..
І ти вгадаєш вже, кохання зоре?
Та як же віл мій в темряві розоре
Належного мені лану розгон?..
Де сонце мрій — життя мого вогонь?
Та ще про що питаєш, серце хоре,
«Де захват мій?»

У XIV—XV ст. терміном «Р.» також називали тріолет.

Ронса́рова строфа́ — шестирядкова строфа, в якій рядки римуються за схемою *aabccb*; названа за прізвищем французького поета XVI ст. П. де Ронсара. Р. с. використана в поемі «Лицарь-Сам» Г. Чупринки:

Їде Лицарь-Сам із бою,
Їде гордий сам собою,
Грішний, кинувши вертеп,
В грішний край давно коханий,
Пишноцвітний, злототканий,
В рідну хату, в рідний степ.

Ропалі́чний вірш (*грец. rhopalinos: віялоподібна палиця*) — віршова гра, відома з античної доби, започаткована Гомером, який випадково застосував гекзаметр, що складався зі слів довжиною від одного до п'яти складів. Такий розмір використовував Авсоній (IV ст. до н. е.), пишучи свою «Молитву». Приклад Р. в.: «*Як рука дитину пригортає, / То дитя звитяжцем виростає*» (М. Івасюк).

Роту́ла (*лат. rotuła: кількість*) — пісенно-елегійний силабічний монотонно-ритмічний твір із релігійними або дидактичними мотивами, поширений у давньопольській поезії, наприклад анонімні «Ротули календові» (XV ст.) чи «Ротули» Я. Кохановського.

«Рошфо́рська шко́ла» (*франц. l'école de Rochefort*) — об'єднання французьких поетів (1941—61), що прагнуло (декларація «Поетичні засновки Рошфорської школи») захищати поезію, позбавлену будь-яких естетичних та ідеологічних догм, боронити духовну свободу. Зініційоване Ж. Буйє та Р. Гі Каду, яких підтримали М. Жакоб, П. Реведрі, назване за анжуйським поселенням Рошфор-на-Луарі, де мешкав Ж. Буйє. Утворене за аналогією до «Барбізонської школи» малярів. При об'єднанні друкувалися «Зошити Рошфорської школи», на сторінках яких були опубліковані твори «Світлі роки» Р. Гі Каду, «Вітер з моря» М. Маноля, «Острів приголомшливої тиші» М. Беалю, «Настанови» Ж. Русело, «А ось і лубкова картинка!» Л. Берімона, «Сенс дій» Ж. Буйє, «Передчуття троянди» Янетти Делетан-Тардіф, «Любо жити» Л. Еміє. Їхня герметична лірика, позбавлена риторики, соціальної заангажованості, авангардистського епатажу, зверталася до онтологічних глибин життя, до його повсякденної ритміки, стала невід'ємною частиною літератури руху опору під час фашистської окупації Франції. У виданні «Зошити Рошфорської школи» друкувалися твори М. Фомбера, Ж. Фоллена, Ж. Е. Клансьє, Г. Одізіо, Л. Гійома, Е. Омо, А. Верде, А. Турскі, а також Л. Г. Гро, Л. Декона, П. Шоло. Тут з'явилися вірші в'язня німецького концтабору Ш. Отрана («Річні води»). Представники школи намагалися налагодити контакти з іншими письменниками-учасниками французького резистансу, зокрема із сюрреалістичною групою «Перо в руці». Після Другої світової війни до «Р. ш.» приєдналися Ж. Діго, Ж. В. Вердонне, А. Марісель, Ж. Реда, Ж. Бретон, М. Ален.

Рубаї́ — канонічний жанр медитативної лірики, чотиривірш філософського змісту, що складається з чотирьох піввершів (місра) та двох бейтів (засновку і висновку) за схемою римування із холостим третім рядком: *aa — a* (зрідка як монорима — *aaaa*), тому інколи називається «двобейт». Кількість можливих форм римування сягає 24. Можуть з'являтися також внутрішні рими. Жанр має свій метричний розмір —

хазадж, розмежований на ахрам та ахраб, ознаки силабічного одинадцяти-, тринадцятискладника У першому та другому версах подані теза і зав'язка, в третьому — антитеза, в четвертому — синтез-розв'язка Р як викінчений мініатюрний віршовий твір тяжіє до афористичності, характеризується єдністю структури, композиції та інтонації, виражає певну думку, наголошену в останньому рядку строфи За змістом він розмежований на Р-драму, Р-опис, Р-панегірик, Р-скаргу тощо Одна з найпопулярніших віршових форм у народній любовній поезії персів і таджиків (інші назви — дубайті, таране), започаткована у IX—X ст (Ганзале, Рудакі та ін), позначилася на письменстві урду, на доробку поета-містика Абу Саїда, азербайджанського фарсімовного поета Нізамі Гянджеві Р сягнув довершеності у творчості турецького поета Захіріддіна Мухамеда Бабура, іранського поета Омара Хайяма Найвідомішим для європейського читача був Омар Хайям, який писав замолоду пантеїстичні вірші, виповнені жагою життя, чаром вина, вакхічної втіхи, живлені давньоперською традицією, зокрема зороастризмом, антитетичним вченню Корану Полемізуючи з одним із перекладачів його творчої спадщини Е Фіцджеральдом («Рубайят Омара Хайяма», 1859), А Кримський сприймав такі настрої як алегорію, адже поет належав до суфіїв, вів напіваскетичний спосіб життя Приклад Р з доробку Омара Хайяма в перекладі І Мисика

І юних, і старих — всіх поглинає час, *а*
І невеликий нам дається днів запас *а*
Ніщо не вічне тут ми підемо так само,
(холостий рядок)
Як ті, що вже пішли й що прийдуть після нас *а*

Інколи цей строфожанр вживається із редифом, що також наявний у доробку Омара Хайяма

Ти, Господи, мене ліпив із глини — що я подію?
Зіткав мене і всі мої тканини — що я подію?
Добро і зло, що я чиню на світі,
Заздалегідь накреслив Ти, єдиний, —
що я подію?
(переклад І Качуровського)

Сукупність Р називають рубаятом Посткласичний період еволюції Р (XVI—XVII ст) зазнав впливу «індійського стилю» — орнаментальності, ускладненої стилістики та тропіки, що спонукало перських поетів (товариство «Базгашт», тобто «Повернення») відновити початкові властивості жанру Р наявний у доробку узбеків Алішера Навої, Р Бободжана, турків А Галеті, Я Кемаля, Н Хікмета, азербайджанців Махсеті-хатун, Насімі, вірменів О Туманяна, А Ісаакяна, Ованеса Шираза, аварця Р Гамзатова та ін У давньоузбецькій та турецькій поезії був поширений туює, схожий на Р, що відрізнявся лише віршовим розміром та омонімічними римами Різновид аналогічної жанро-строфи у казахській поезії називається «ельон» (силабічний одинадцятискладник з медіаною після шостого складу) Європейці вперше ознайомилися з віршовою культурою Р завдяки збірці переспівів «Сліди троянд» (1829) німецького поета Ф Рюккерта Перше видання перекладів поезії Омара Хайяма на французьку мову здійснив Ж Б Ніколя (1859) Найповніший переклад лірики цього іраномовного поета на українську мову виконав Г Латник (2003), який послідовно дотримувався канонічної схеми та формальних ознак жанру, чим нехтували А Кримський, П Лозієв Він використав чотири- та шестистопний ямб, як і в аналогічних випадках В Мисик, І Калинець Відомі також переклади Р, зроблені П Тичиною, Т Масенком, О Лупулом, Д Павличком та ін Р стимулював творчі пошуки й українських поетів Так, Д Павличко видав збірку «Рубаї» (1987)

Мені нагадують людські серця
Крихке й тоненьке серце олівця —
Зламати легко, застругати важче
Списати неможливо до кінця

Поет використав не лише досвід східного віршування (*«В Хайяма взяв я форму рубаї, / Вподобавши за лаконізм її / Чи замалу, чи, може, завелику / Одежу матимуть думки мої?»*), а й національну традицію, наприклад, лемківських співанок за схемою римування *аа — а* (*«Иванку, Иванку, / Взява вода вавку, / Як ми ся зайдеме / На тоту полянку»*), восьмої псальми Дмитра Туптала Ростовського, віршів «І багата я », «Полюбилася я » Т Шевченка, деяких віршів із циклу «Веснянки» І Франка За спостереженням М Ільницького, Р «виявилися природною для Павличка літературною формою», що мала свою ритмічну основу — п'яти- або шестистопний ямб із римуванням *аа — а*, іноді *аааа* До цього жанру зверталися також В Вихрущ, Б Януш, П Шкраб'юк, Р Болюх, І Нижник, Ю Хабатюк, В Простопчук, Д Шупта, Н Мовчан-Карпусь, О Орач, Галина Тарасюк, В Базилевський, Б Залізняк та ін М Мірошниченко намагається урізноманітнити Р, вдаючись до можливостей паліндрома, використання асонансної рими Мимовільна форма Р може несподівано зустрічатися у віршах, які не належать до неї, як-от вірш «Із янголом на плечі» І Малковича

Краєм світу уночі
При господній при свічі
Хтось бреде собі самотньо
Із янголом на плечі
Йде в ніде, в не вороття,
Йде лілейно, як дитя,
І штовхає його в спину
Сірий маятник життя [ ]

Історія та специфіка Р привертали увагу таких науковців, як А Кримський, Є Бертельс, І Брамінський, І Хаккулов, Х Хаді-Заде, А Козмоян, А Амінов, А Абдусаттаров, М Ільницький та ін Ґрунтовне дослідження «Рубаї у жанрово-стильовій системі української поезії другої половини ХХ ст » (2005) здійснила Олена Сьомочкіна

Ру́брика (*лат rubrica заголовок закону, від ruber червоний*) — виокремлення заголовком частин тексту у творі за проблемами, темами, жанровими ознаками На відміну від інших заголовків Р не розкриває змісту частин твору, акцентує на особливостях, може повторюватися в багатьох числах періодичного видання Поняття «Р » спочатку вживали на позначення виділеної червоним кольором назви закону Р може бути постійною, тимчасовою, тематичною, формально-графічною (буквиця, цифра, літера з крапкою або дужкою, зірочки, лінійки тощо), «німою» (пробіл у суцільному тексті), бути набраною дрібним кеглем великими літерами над заголовками, шапками, аншлагами

Рубрика́ція (*лат rubrica заголовок закону*) — система заголовків друкованого видання, яка харак-

теризується тематичним розмаїттям, багатожанровістю. Її визначають логічна чіткість, конкретність, образність, лексична виразність, цілісність. Рубрика, шапка, аншлаг, підзаголовок спрямовані на систематизацію друкованого матеріалу, вибіркове читання, поліпшують орієнтування читача в тематиці газети чи журналу, важливі для формування візуального ефекту від сторінки.

Руїни — постмодерністська метафора на позначення відмови від цілісності, структурованості, гармонійної впорядкованості світобудови. На думку постмодерністів, ідеться не про її фрагменти, а про розбиті на шматки цеглинки, які неможливо скласти докупи. Однак Р. не були відкриттям Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, ще Ханна Аренд («Стан людини», 1959, «Криза в культурі», 1961, «Між минулим та майбутнім. Шість вправ у політичній думці», 1964 і т. д.) вказувала на обірвані зв'язки традиції, втрачену спадкоємність. У постмодерністській літературі («В колі румовищ» Х. Л. Борхеса, «Автопортрет та інші руїни» Ж. Дерріди тощо) розвивається погляд на світ як хаос, розпад речей тощо.

Руко́пис (*нім. Handschriftkodex, англ. codex, франц. livre manuscrit, польс. kodeks*) — текст твору, написаний (надрукований) письменником, літературознавцем (чи переписувачем) власноруч, чи його копія. Р. також називають першоджерела та перекладні пам'ятки писемності, своєрідні документи духовної та літературної спадщини. Так, втрата оригіналу «Слова о полку Ігоревім» під час пожежі в Москві (1812) зумовила сумніви щодо його існування, навіть підозри у фальсифікації, які неодноразово спростовували палеонтологи, текстологи, медієвісти та ін. науковці на підставі детального вивчення тексту. Цінними є авторські Р. — тексти, написані Т. Шевченком, І. Франком, В. Симоненком та ін. Цим терміном називають також оригінал твору (підсумковий текст чорнових та чистових автографів, машинописів з авторською правкою, видавничого рукопису, останньої верстки), запропонований чи підписаний до публікації або неопублікований, наприклад передмова до невиданого «Кобзаря» Т. Шевченка або «Антологія французької поезії», упорядкована М. Драй-Хмарою. Р. розкриває специфіку творчої лабораторії письменника, є об'єктом дослідження текстології та літературознавства.

«Руко́пис Во́йнича» — див. **«Послá́ння орі́ян хоза́рам».**

Рукопи́сні пісе́нники — збірники книжних і народних, переважно духовних, пісень XVII—XVIII ст., поданих разом з нотами. Належали духівникам та монастирям, поширювалися на українських, білоруських, польських, чеських, сербських, пізніше — російських землях. Тексти у Р. п. розташовані в абетковому порядку без зазначення автора, ім'я якого могло бути зашифроване в акровірші. У XVIII ст. помітний поділ Р. п. на релігійні та світські. Збірники були анонімні, але з написами упорядників чи власників, здебільшого мали випадковий зміст, а деякі — тематичні рубрики.

РУН-віра (Рі́дна украї́нська наро́дна ві́ра) — релігійна течія на національній основі українського світобачення, заснована у 60-ті XX ст. Л. Силенком (віршовий твір «Мага врата», 699 строф). Поширена на землях компактного проживання українських емігрантів (США, Канада, Австралія), а також у Києві, Чернігові, Одесі, Дніпропетровську, Львові тощо. В основу світобудови введено символ собору — Святині Матері-України, розташованого у Нью-Йорку. Прихильники цього віровчення заперечують християнство, виводять літочислення від Різдва Дажбога, який з'явився на IX тисячоліть раніше від Ісуса Христа. Дажбога вважають єдиносущим і всюдисущим, здатним виявляти себе у безлічі форм і дій, Світлом, Самоствердждувальною Незнищенною Енергією, духовним і тілесним началом українців.

Рунде́ль (*франц. roundel*) — відповідник французькому рондо та ронделю на три строфи й одинадцять версів, де двічі повторюється як рефрен перше слово або частина першого рядка у четвертому та останньому рядках. Запроваджений в англійській літературі А. Ч. Суінберном.

Ру́ни (*нім. Runen*) — знаки давньогерманської писемності (III ст.), система, що складається з 24 графем, за першими шістьма літерами називається «футарк». Р. вирізьблювали на дереві, металі, пізніше — на могильних каменях, гребенях, пряжках, амулетах тощо. Знайдено до 200 написів Р. переважно в Норвегії, Швеції, Данії. Зазвичай Р. лаконічні, використовувалися в магічних ритуалах. Траплялися написані Р. рядки алітераційного вірша, кенінги. Найдовший напис, створений у VII—IX ст., містить понад 200 Р., відображений на камені Еггюм (Норвегія). Згодом поширилися молодші Р. — абетка скорочується до 16 літер, що засвідчили шведські (до 2500 одиниць), норвезькі (500), ісландські (45), данські (400) тексти, найраніший з яких вибитий на камені Рьок (Швеція). Р. застосовувалися у Швеції до XVIII ст., нині є об'єктом вивчення рунології.

Ру́ни (*фін. runo вірш, пісня*) — карельські та фінські народноепічні пісні про подвиги легендарних героїв, життя і побут рибалок, мисливців, рільників тощо, в яких розкрито міфічну модель світобудови з найархаїчнішими космогонічними тенденціями. Ці твори імпровізували і співали в супроводі національного музичного інструмента кантеле. Фінський фольклорист Е. Льонрот (1802—84) зібрав і скомпонував епос «Калевала» (у 1835 опубліковано тридцять дві Р., в 1849 — п'ятдесят), в якому виокремлюють цикли, пов'язані з діями легендарних персонажів, передусім співця Вяйнямяйнена та Ільмарінена, вояка Леммінкяйнена, пастуха Куллерво. Р. написані коротким, переважно неримованим хореїчним восьмискладником, насичені анафорами, алітераціями. Двовірші без рим, з однаковою кількістю складів, часто наступний верс сприймається за дещо змінений попередній. Текст виконували два співці. Другий повторював слова першого. Мистецтво Р. підтримували і розвивали такі карельські та фінські виконавці, як А. Перттунен, його син Міхаїл, М. Малінен, М. Ремшу, А. Лехтонен, Ю. Кайнулайнен, Параске Ларін та ін. На українську мову «Калевала» була перекладена Є. Тимченком (1901), видана у повному обсязі в 1995.

«Руса́лка» — тижнева літературна газета, яка з ініціативи О. Кониського видавалась у Львові з січня по квітень 1866 (вийшло 12 чисел) за редакцією В. Шашкевича. Значна частина матеріалів була присвячена пам'яті Т. Шевченка: вірші В. Шашкевича і К. Климковича («Тарасові на вічную пам'ять»), О. Кониського («Пам'яті великих. В роковини смерті Т. Шевченка»), містилася інформація про ювілейні вечори в

Галичині та Відні, про постановку п'єси «Назар Стодоля» у Львові тощо У «Р» були опубліковані також твори О Кониського псевдонімами Перебендя, Верниволя, Сирота, Маруся К, Журавель (повість «Перед світом», комедія «Було та загуло», вірші «Де ви?», «До русалки», «Думка», «Елегія» тощо), Ф Заревича (оповідання «Дві сестри», «Німа»), К Левицького під криптонімом К Л («Гальшка з Острога», «Гетьманство Мазепи») та ін З театральної проблематики друкувалися розпочата в журналі «Мета» (1865) велика спеціальна студія «Критичний огляд української (руської) драматичної літератури» О Кониського, теоретична праця «Техника драмату Идея» О Гороцького тощо Видання сприяло формуванню літературно-публіцистичного журналу «Правда» (1867) Таку саму назву мав і адресований жінкам москвофільський двотижневик (Л, 1868—70), де, крім висвітлення актуальних проблем жінок Галичини, потреб їхньої освіти, надання громадянських прав, вміщені повісті і нариси «Прекрасная фанаріотка (Графиня Виттъ-Потоцкая)», «Біанка Маличіери (Діянье в Венеціі)» тощо

«Руса́лка» — різножанровий літературний альманах (К — Л, 1921) за редакцією К Поліщука На його сторінках з'явилися твори А Павлюка («Намальований Ісус», «Стоптані квіти»), К Поліщука («Чорноземля», «Начерки оливцем»), Петра Гая («Поезії»), Наталки Волошки (псевдонім Наталі Лівицької — «В тумані»), Галини Орлівни («Соната», «Очі», «Дві квітки», «З балкону»), уривок із роману «Acternum» Ф Дудка, статті «Гречкосії-поети» (про спроби пера М Коваленка, Мусія Бандуриста, С Калинця та ін), К Лавріновича (псевдонім К Поліщука), «Сучасні літературно-мистецькі змагання» К Л-ича (псевдонім К Поліщука), «Кустарна преса» Nomo (псевдонім Д Загула), низка рецензій тощо

«Руса́лка Дністрова́я» — перший західноукраїнський альманах (Будима, 1837), виданий за допомогою сербського культурного діяча Г Петровича, учасниками літературного гуртка «Руська трійця» М Шашкевичем, Я Головацьким та І Вагилевичем після заборони клерикальною цензурою друкувати альманах «Зоря» Цензура також намагалася перешкодити публікації нової збірки, яка, на думку В Левицького, була «несвоєчасним духовним витвором екзальтованої юнацької фантазії, читання якого в теперішній час може ввести в оману легковажних і викликати у них невдоволення існуючим» Вісімсот примірників, надісланих до Львова, було конфісковано, збереглося шістсот, ще двісті розповсюджувалося поза Галичиною Видання, за словами І Франка, було «немов один неясний прорив чуття людського серед загального затупіння та здичіння» Автори альманаху прагнули пробудити національну свідомість галичан, наголошували на історичній, культурній єдності українського народу, порушували проблему розвитку рідного письменства, орієнтували його на фольклорну спадщину Після передмови («Передслів'я») М Шашкевича вміщений матеріал поділявся на чотири частини Фольклористичний розділ відкривала наукова розвідка «Передговор к народним руским пісням» І Вагилевича, у якій були подані зразки дум, обрядових, історичних та лірично-епічних пісень, записаних у різних районах краю Твори видавців становили другу частину альманаху («Складання»), куди увійшли ліричні поезії М Шашкевича («Згадка», «Погоня», «Розпука», «Веснівка», «Туга за милою», «Сумрак печерний»), його ж казка «Олена», дві поеми І Вагилевича («Мадей» та «Жулин і Калина») і наслідування народної пісні «Два віночки» Я Головацького Третя частина («Переводи») містила сербські народні героїчні пісні у перекладах М Шашкевича і Я Головацького, уривок із чеського містифікованого «Краледворського рукопису» У завершальному історико-літературному розділі «Старина» з передмовою М Шашкевича було опубліковано історичні та фольклорні твори, діловий документ і бібліографічну інформацію про слов'янські й українські рукописи, що зберігались у Василіанському монастирі Львова Тут же вміщена критична рецензія М Шашкевича на етнографічну розвідку «Рускоє весілє» Й Лозинського, в якій ішлося про потребу адекватного прочитання народних пісень Альманах та його видавці зазнали переслідувань місцевих церковних і світських властей

Руса́льні (троє́цькі) пісні́ — різновид календарно-обрядової лірики, яка супроводжувала звичаєво-обрядові дії впродовж русального (гряного) тижня, що за християнським календарем починається в П'ятдесятницю, на Святу Трійцю, тобто на 50-й день після Великодня (переважно в кінці травня — на початку червня) Р п засвідчують міфологеми, в яких закодоване світосприйняття давніх українців, що визнавало наявність демонічних істот, зокрема русалок У застосовуваному разом з Р п обряді поновлені сліди давнього культу пошанування покійників, передусім тих, які померли не своєю смертю Русалок гуцули досі називають «нав'є» (мерці, злі духи), волиняни — «мавка» (лісова русалка) Русальним, або навським, Великоднем є день поминання покійників — четвер напередодні Св Трійці Русалок ще називають «житня матка», «купалка», «водяниця», «лоскотуха», чехи — «житня баба», «лісова дівчина», поляки — «світезянка», «гоплянка», західноєвропейські народи — «ундіна», південні слов'яни — «віла» Русалки втілюють дух води, рослинності, лунарну символіку Ще на початку XX ст Ю Миролюбов нарахував сімнадцять «сестриниць», які мали свої імена (Житниця, Пшениця, Катраниця, Березиця, Яблуниця, Дивовиця та ін), згодом розширив їх перелік Русалії відображали уявлення про перехід весни до літа, присвячувалися богині Ладі, супроводжувалися низкою магічних дійств, які мали сприяти майбутньому урожаю Християнське віровчення надало цим істотам значення ворожої, диявольської сили, проте язичницький обряд на Зелені свята залишився У хороводах, що водили на полях, луках чи в лісах, роль русалки мала виконувати найвродливіша дівчина При цьому співалися метафоричні пісні-загадки з глибоким філософським змістом, які відображали світосприйняття українців

Ой біжить, біжить мала дівонька,
А за єю русалонька
— Ти послухай мене, красна панночко,
Загадаю тобі три загадоньки,
Як вгадаєш — до батька пущу,
Не вгадаєш — до себе візьму
«Ой що росте без кореня,
А що біжить без повода,
А що цвіте да без цвіту?»
— Камінь росте без кореня,

Вода біжить без повода,
Папороть цвіте да без цвіту

Русальний обряд розгортався у локальних варіантах, наприклад в описаній М Костомаровим «Тополі» на Полтавщині, звичаї «водити Вербу» на Чернігівщині, «водити Куста» на Поліссі Водіння «Тополі» чи «Куста» супроводжувала пісня «Стояла тополя край чистого поля» Збереглося небагато пісенних зразків «Ой в ліску, в ліску на дубку», «Сиділа русалка на білій березі», «На гряній, на гряній», «Ой у лісі, при горісі, при дубку», «Проводили русалочок, проводили», в яких згадуються русалчині гойдалки, прохання дати намітки, сорочки, загадка дівчині і проводи русалки, у гряних піснях русалку символізувало деревце, яке теж грала дівчина (*«Щоб вони до нас не ходили, / Та нашого житечка не ломили, / Та наших дівочок не ловили»*) Р п доповнюють царинні пісні з Лемківщини «Собором ідеме, полон несеме'» (наддніпрянський варіант «Із збором ідем, полон несем»), «Куди ідеме, Бога слідиме», «Гей, на Великдень, на славний день» Ключ адекватного прочитання сакральних текстів обрядових дійств, близьких до веснянок, гаївок, петрівчаних та купальських пісень, втрачений Архаїчність Р п підтверджують відсутність строфічної структури, невпорядковане римування, асонансна рима Мотиви русалій були поширені і в загадках Романтичну таємничість, баладний драматизм ситуацій використовували письменники М Гоголь трансформував їх мотиви в оповіданні «Майська ніч, або Утоплена», Т Шевченко — у низці балад («Причинна», «Русалка», «Утоплена», «Тополя»), Леся Українка — у поемах «Русалка», «Віла-посестра», у драмі-феєрії «Лісова пісня», М Коцюбинський — у повісті «Тіні забутих предків», Олександр Олесь — у драматичних творах «Над Дніпром», «Ніч на полонині», В Королів-Старий — у казках із циклу «Нечиста сила», у казці-п'єсі «Русалка-жаба» та ін Представники «Руської трійці» назвали свій альманах «Русалка Дністровая» Елементи русалій відображені у вірші «Лореляй» Й -В Гете, у баладах «Світезянка», «Рибка» А Міцкевича, «Лісова панна» К Ербена, у поемі «Русалка» О Пушкіна, вірші «Русалка пливе» М Лермонтова, поемі «Віла і лісовик» В Хлєбнікова тощо Австрійський композитор Ф Кауфер написав романтичну оперу «Дунайська русалка» (1798), перероблену М Краснопольським («Леста Дніпровська русалка») За повістю «Ундіна» Ф де Ламот-Фуке з'явилися однойменні опери Е -Т -А Гофмана (1816) та А Лортцінга (1845) М Римський-Корсаков (1878) написав оперу «Майська ніч» на основі однойменного твору М Гоголя, М Лисенко назвав свій твір «Утоплена» (1884), використав лібрето М Старицького Відома опера «На русалчин тиждень» М Леонтовича за казкою Б Грінченка Образи русалок привертали увагу художників Т Шевченка (ескіз сепією до плафона та стін у будинку Кочубея), К Маковського («Русалки»), П Іоановича («Віла») Р п та обряди висвітлені в наукових розвідках П Чубинського, М Максимовича, Б Рибакова, О Воропая, С Килимника, В Давидюка та ін

«Русла́н» — християнсько-громадське періодичне видання (Л , 1897—1914) Його редакторами були Т Барановський, С Кульчицький, Л Лопатинський, С Горук, В Барвінський Газета мала на меті боронити права «нашого народу», «нашої Церкви», критикувала діяльність москвофілів Проблеми суспільства відображені в епістолярних публікаціях «З переписки між д-ром Т Окуневським та послом О Барвінським», «Переписка Проф д-ра Омеляна Огоновського з Олександром Барвінським», у полемічному листі М Павлика «М Драгоманов "високий рівень українства" та "нова ера"» і відповіді О Барвінського «Високий рівень українства а нова ера», який, на відміну від М Драгоманова, не розмежовував національні та політичні питання Тут друкувалися також листування О Барвінського з І Воробкевичем, О Партицьким, В Антоновичем, П Кулішем під спільною назвою «Матеріали до історії зносин Галичан з Буковинцями», був опрацьований епістолярій українського письменства і громадських діячів другої половини XIX ст («Матеріали до національно-політичного культурного руху русинів»), вміщено низку публікацій з історії України Особливого значення газета надавала мові як запоруці етнічної ідентичності, проблемам емансипації, освіти, економічного життя тощо Видання постійно інформувало своїх читачів про діяльність Наукового товариства імені Тараса Шевченка, друкувало його наукові праці, аналізувало роботу «Просвіти» Важливою публікацією на шпальтах «Р » були «Спомини з мого життя» О Барвінського, де відображена не лише особиста доля автора, а й дані про українську дійсність на межі XIX—XX ст Рубрика «Руский народний театр» постійно висвітлювала сценічне мистецтво, вела обговорення будівництва нового театру у Львові, інформувала про перші концерти у Львівській філармонії У 1897 в газеті з'явився цикл статей, присвячених Т Шевченкові, публікувалися статті К Студинського, в яких аналізувалася його творчість У газеті були вміщені матеріали про Т Шевченка напередодні сторіччя від дня його народження (1914) Читач міг також ознайомитися з поезіями та прозою Б Лепкого (новели «Щаслива година»), П Карманського, В Щурата (переклади європейських авторів під назвою «Поезія XIX віку»), О Маковея («Ярошенко», гуморески «Наші знайомі» тощо), а також А Крушельницького, М Старицького, М Могильницького, спогадами О К «Цікава сторінка з минулого» про Т Лебединцева У виданні з'явилися повість «Молодий вік Максима Одинця» Я Кониського, уривки з «Енеїди» І Котляревського, «Культурні типи старинного Сходу» І Нечуя-Левицького, «Мазепа» Дж Г Байрона у перекладі М Старицького, перекладені твори Елізи Ожешко, А Готнера-Грефе, Дон Карлоса, Б Пруса, Марка Твена та ін Привертали увагу літературознавчі розвідки К Студинського («Характеристика поезій Гулака-Артемовського та Козаччина і гайдамаччина в "Енеїді" Котляревського»), О Барвінського («Письменницька спадщина бл п Костя Горбаля»), Я Гординського («Іван Гушалевич і його творчість»), Б Лепкого («З дослідів над Шевченковою "Наймичкою"»), також В Щурата, О Макарушки У «Р » з'являлися також кореспонденції «З Канадійської Руси» П Філяса З 1898 в газеті функціонували розділи «З літературних новин», «Літературні новини», де наводилися анотації творів, надрукованих у «Літературно-науковому віснику» Так само висвітлювалися публікації «Хлібороба», «Рідного краю», «Слобожанщини», «Боротьби» та ін , цитувалися статті з «Буковини», «Діла», «Громадської думки», «Ниви» Запроваджений у 1911 розділ «Наука, умілість, пись-

менство» повідомляв про підручники, видані заходом Руського педагогічного товариства, «Просвітою», О Барвінським тощо

«Ру́сская бесе́да» — журнал російських слов'янофілів (М, 1856—60) На його сторінках засуджували кріпаччину, порушували проблеми філософії (І Кирієвський), літературної критики та мистецтва (А Григор'єв), питання народності (Ю Самарін), православ'я, «почвеничества» У журналі друкували і художні твори С Аксакова, О Толстого, Ф Тютчева, О Островського, І Нікітіна та ін, серед яких були вміщені поезії Т Шевченка «Садок вишневий коло хати » під назвою «Вечір» та «Сон» («На панщині пшеницю жала ») Іронічне ставлення Т Шевченка до журналу відображене у вірші «Умре муж велій в власниці » До авторського колективу входили Марко Вовчок, П Куліш, Д Мордовець

«Ру́сская истори́ческия библиоте́ка» (РИБ) — серія збірників історичних документів, пам'яток літератури XIV—XVII ст, видання Археографічної комісії (1872—1927, було опубліковано 39 томів) Серед матеріалів, що стосуються старообрядництва, листування князя Курбського, справ московського Тайного приказу, «Донської справи», господарських актів, у «Р и б» друкувалися «Пам'ятки полемічної літератури в Західній Русі» (томи 4, 7, 19), частина «Литовської метрики» (томи 20, 27, 30, 33) тощо У їх виданні брали участь О Веселовський, Б Греков, О Тимофеєв, Ф Успенський, М Костомаров та ін

«Ру́сский инвали́д» — орган Комітету допомоги пораненим, пізніше — офіційна газета Військового міністерства (Петербург, 1813—1917) У її додатку «Литературна газета» (1840—49) з'явилася замітка (1844, № 232) з підтримкою задуму Т Шевченка видати серію офортів «Мальовнича Україна» («Живописная Укратна») На сторінках «Р и» (1857, № 61) вперше було опубліковано його вірш (без зазначення прізвища автора) «Заворожи мені, волхве » під назвою «Пустка» Пізніше надрукували некролог на смерть поета і нотатки про його перепоховання в Україні

«Ру́сское сло́во» — російський літературно-науковий місячник (Петербург, 1859—66) З 1861 став літературно-політичним, коли відділ літературної критики та публіцистики очолив Д Писарев На сторінках видання було надруковано схвальні рецензії Д Михайлова (1860, № 4), Д Мордовця (1860, № 6) на «Кобзар» Т Шевченка У 1861 О Афанасьєв-Чужбинський подав рецензію на журнал «Основа» (№ 1), записки «Землякам Над домовиною Т Шевченка» (№ 2), «Спогади про Т Г Шевченка» (№ 5)

Руссоі́зм (*франц rousseoism*) — громадсько-літературна течія XVIII ст, зумовлена філософськими, естетичними, педагогічними, етичними, історичними поглядами та творчістю французького письменника і мислителя доби Просвітництва Ж Ж Руссо (1712—78) Р передбачав втілення ідей природної людини, рівності та свободи, національного суверенітету, заперечував розсудкове механістичне розуміння обов'язку, абстрактне моралізування Природу представники Р тлумачили як ідеалізовану праматір, яка забезпечує індивіда матеріальними багатствами, пристрастями і талантами, які цивілізація спотворює, нівелює індивідуальну самобутність, розвиває егоїзм, честолюбство та ін пороки (трактат «Міркування про науки і мистецтва» Ж. Ж. Руссо, «Простак» Вольтера) Ці ідеї відображені у буколіках, у Біблії, у вченні стоїків та ранньохристиянських теологів Логоцентризму було протиставлено культ природи, культ чуття Руссоїстська модель мрійливої прекрасної душі, не переобтяженої рефлексією, безпосередньої, перейнятої бажанням змін, позначилася на філософському сенсуалізмі та літературному сентименталізмі, преромантизмі, романтизмі Ще за життя Ж Ж Руссо його твори «Юлія, або Нова Елоїза» (1761), «Еміль, або Про виховання» (1762) вплинули на сучасників, зокрема Н Леонара, С Мерсьє, Н Ретіфа де ла Бретонна Пізніше його авторитет визнав Конвент Франції Інтертекстуальність Р поглиблювали Ж Бернарден де Сен-П'єр, А Поль Шеньє, які творили на межі сентименталізму й романтизму Творчу спадщину Ж Ж Руссо популяризували англійський гурток Е Дарвіна, Т Дея, який видавав роман «Сентферт і Мертон» (1783), Р позначився на очолюваній Дж Бітті (автор «Досвіду про істину» та «Досвіду про поезію та музику») шотландській школі «Філософії здорового глузду», на творчості Л Стерна («Сентиментальні мандри Францією та Італією», 1768, «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена», 1760—67), О Голдсміта («Векфілдський священик», 1766), Г Брука («Знакомитий простак», 1764—70), Г Меккензі («Людина чуття», 1771), на ліриці В Каупера Р відображений у світогляді представників «Бурі і натиску», «геттінгенського гаю», вплинув на ідейно-естетичні пошуки Й-В Гете, Ф Шиллера, ідеї І Канта, Й-Г Песталоцці Ознаки, відповідні Р, можна віднайти у філософії та поезії Григорія Сковороди, І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, однак І Франко застерігає від цього, бо українські письменники не сприймали радикалізму поглядів Ж Ж Руссо, а П Білецький-Носенко критикував їх За доби романтизму, який скептично ставився до традицій Просвітництва, Р розвинувся в релігійності, мотиві світової скорботи (П С Балланш, Е Сенанкур, Б Констан, А де Ламартін, Дж Г Байрон, М Лермонтов), в «природній людині» представників «Озерної школи», робінзонаді («Кратер» Дж Фенімора Купера, «Вісті нізвідкіль» В Морріса), соціальних утопіях Р Оуена, Ш Фур'є, навіть К Маркса Ідеї повернення до природи завжди були актуальними Л Толстой використовував їх для обґрунтування власної теорії «непротивлення злу» та народництва, названого толстовством Тенденції Р, властиві природничо-науковим, історико-культурним теоріям XIX ст, що ґрунтувалися на позитивізмі, «філософії життя», на основі якої формувався модернізм, набули драматизму у «Присмерку Європи» О Шпенглера

«Русь» — тижневик (1867), редагований народовцем Ф Заревичем, зініційований прихильником польської колонізації України А Голуховським На сторінках видання обстоювалися права української мови на іманентний розвиток, критикувалося «язичіє», відкидалися небезпечні орієнтації як на Польщу, так і на Росію, обґрунтовувалася настанова культурно-просвітницького опору Тут друкувалися й художні твори «Землячка» Ф З (псевдонім Ф Заревича), «Подорож школяра» Дениса з-над Серета (псевдонім В Ільницького), переклади З тижневиком співпрацювали В Шашкевич, О Левицький Принципова позиція тижневика викликала невдоволення А Голуховського, тому він припинив існування Таку назву

мав релігійний, громадсько-політичний, літературний двотижневик (Л, 1885—87) за редакцією Л Бобровича, що протистояв москвофільству, обстоював «самостійність» Галичини Деякі його матеріали стосувалися й українського письменства Тут, зокрема, публікувалися тексти про відзначення 25-річчя від дня смерті Т Шевченка, поема «Смерть Хмельницького», повість «Аристократка» криптоніма К, який написав також рецензію на драму «Жрець із Реми» Е Ренана

«Ру́ська бе́сіда» — українська громадська культурно-просвітницька організація на Буковині, заснована 26 січня 1869 Видавала журнал «Буковинська зоря» (1870—71) Спочатку мала москвофільську орієнтацію Обов'язки першого її голови виконував О Продан, найвизначнішими діячами були С Воробкевич, О Калужняцький, Є Пігуляк, О Попович, М Івашко, Ю Федькович та ін З 1880 організація створює свої осередки в багатьох містах, формує хати-читальні Її діяльність посилилася з 1884, коли до неї увійшло багато народовців розгорнулася видавнича справа, друкувалися газета «Буковина», серія «Бібліотека для молоді, селян і міщанства» (1885—94), «Ластівка» (1894—96), твори Ю Федьковича, С Воробкевича та ін Було створено низку таких організацій, як «Руська школа», «Буковинський боян», «Жіноча громада» тощо У 1918 румунські окупанти закрили хати-читальні, заборонили роботу «Р б», що поновилася в 1938 після ліквідації Української національної партії, але знову зазнала репресій у 1939 з боку радянської влади

«Ру́ська друка́рня» — друкарня та однойменне видавництво для «руських фермерів та робітників», засновані (Вінніпег, 1908) Я Кретом, де друкувалися ілюстрований журнал «Хата», початкові числа «Українського голосу», перший український підручник П Зварича на еміграції, тижневик «Канадійський Фармер» тощо «Р д» невдовзі почала співпрацювати з «Першою Канадійською книгарнею» чеха Ф Доячека, а згодом був створений книговидавничий концерн «Руська книгарня» Лише впродовж 1910—14 він надрукував понад шістдесят українських книг Популярним був упорядкований Т Федиком збірник «Пісні про Канаду і Австрію», тобто Західну Україну (1911), перевиданий у 1927 під назвою «Пісні емігрантів про Старий і Новий край»

«Ру́ська пра́вда» — києворуська писемна пам'ятка права у трьох редакціях короткій, широкій (просторовій), скороченій Пам'ятка є автентичною, не має відповідників у правових системах інших народів не містить слідів римського законодавства Точна дата написання «Р п» невідома Збережені понад сто її списків, складених у XIII—XVIII ст У її основу покладено звичаєві нормативи від князя Ігоря, Ольги, Святослова («Закон Руський»), «Статут великого князя Ярослава Володимирича про суди», Грамоту Ярослава новгородцям Найдавнішою вважається коротка редакція, що складається із «Правди Ярослава» (20—30-ті XI ст), «Правди Ярославичів» («Статуту Ярославичів»), «Покону вірного» та «Уроку постникам», сягає, за спостереженням Л Білецького, язичницьких часів, коли визнавалося вічеве право, на підставі якого спільнота укладала договір із князем щодо його володарювання, злочинець відповідав за скоєне незалежно від суспільного стану, жінка була рівноправна з чоловіком, релікти кривавої помсти, відображені у тексті, поступово замінювались відшкодуванням матеріальних і моральних збитків Виникнення широкої редакції пов'язується з діяльністю Володимира Мономаха Вона складається із Суду Ярослава Володимировича та Статуту Володимира Мономаха На її підставі було написано скорочену редакцію (XV чи XVII ст), запроваджено «Литовський статут», «Права, за якими має судитися малоросійський народ» тощо «Р п» оцінюють як літопис давньоукраїнського життя XI—XII ст, як пам'ятку писемності Її публікацію здійснили М Калачев («Попередні юридичні свідчення для повного пояснення Руської правди», 1846) та наукові співробітники ВУАН (1935), що використали з цією метою сім списків і п'ять редакцій Досліджували пам'ятку Я Падох, М Чубатий, Л Білецький та ін

«Ру́ська трі́йця» — група українських романтиків (М Шашкевич, Я Головацький, І Вагилевич), яка діяла при Львівській семінарії (1833—37) Створена під впливом чеських «будителів», мала зв'язок з польським конспіративним «Союзом друзів народу» До них приєдналися М Устиянович, А Могильницький, І Головацький, з ними контактували Г Ількович, М Мінчакевич та ін Цей гурт, що мав на меті піднесення духовного життя Наддністрянщини, був об'єднаний спільною народницькою ідеєю праці на користь української культури, перейнятий потребою відродження національної свідомості, боротьби, розвитку письменства на основі живонародної мови Тому «Р т» виступала проти продовження штучної, книжної традиції давньоукраїнської літератури, запровадження латини в українському письменстві, брала участь в «азбучній війні» Так, М Шашкевич, полемізуючи із В Залеським, вважав, що «література є постійною потребою всього народу» Він почав закладати основи народництва, надаючи йому романтизованих ознак Девізом діяльності «Р т» став узятий із збірки народних пісень М Максимовича рядок «Світи, зоре, на все поле, закіль місяць зійде» Представники «Р т» мали романтичний тип світосприйняття, не відкидали й досвіду Просвітництва Вони займалися фольклорно-етнографічними студіями, записували зібрані матеріали уснопоетичної творчості та власні твори у збірниках «Син Русі» (1833), «Зоря» (1834), але видали у Будимі лише альманах «Русалка Дністровая», що був важливим для літературного і культурного життя не лише Галичини, а й усієї тогочасної України І Вагилевич упорядкував кілька рукописних збірників народних колядок і щедрівок передав їх П Шафарику, П Кирієвському, П Лукашевичу, В Мацейовському, М Погодіну, однак за його життя вони не були опубліковані Пізніше, у 1878, Я Головацький видав тритомні (у чотирьох книгах) «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», основою яких стали фольклорні зібрання «Р т» Представники цього гурту, за словами І Франка, намагалися «витворити одноцільну полудневу мову і літературу і при їх помочі воскресити цілу полудневоруську націю до життя духового і громадського» Проте вони не змогли втілити своїх намірів М Шашкевич помер молодим (1843), І Вагилевич та Я Головацький відійшли від програми «Р т», якої намагалися дотриматися Р Мох, А Могильницький та ін У 1862 Ф Заревич спробував відновити її діяльність за допомогою К Климовича та В Шашкевича, а також

представників щойно створеної «Молодої Руси» Ю Лаврівського, С Качали, Т Реваковича та ін

«Ру́ська ха́та» — український літературний альманах (Чернівці, 1877), який започаткував традицію календарів-альманахів Виданий на громадських засадах за сприяння Данила Млаки (псевдонім С Воробкевича), який написав також передмову У виданні представлені твори українських письменників Буковини Ю Федьковича (вірші «Явір», «Де доля?», «О чом Дунай!», «Волошин», романтична, з елементами містики трагедія «Довбуш»), С Воробкевича («Для мене однаково», «У степу», романтично-історична поема з часів козаччини «Нечай», цикл віршів «З нещасної Болгарії»), К Устияновича («Шпиль високий полонини», «Молитва»), І М — криптонім етнографа І Мартиновича («Храм на Буковинській Русі»), прозова гумореска А Ш — криптонім А Шанковського («Споминки про недавню бувальщину») та ін Подано також твори П Куліша («Хуторянська, або Співана хвала молодої перед весільними гістьми»), оповідання з уст народних «Трудящий шукає долі, а доля шукає трудящого» Ганни Барвінок та ін

«Ру́ський співаник» — збірник народних пісень (Л, 1888), упорядкований К Паньківським, виданий товариством «Просвіта» Один із перших українських пісенників Поезія «Руська пісня благовістна» Б Кирчіва стала прологом до збірника Вірші народного та літературного походження згруповані в кілька циклів «Пісні патріотичні» (44 твори) містить твори «Ой полети, галко», «Ой не гаразд, запорожці, не гаразд вчинили», «Ще не вмерла Україна» (слова П Чубинського), «Гетьмани, гетьмани », «Ой чого ти почорніло », «Б'ють пороги », «Учітеся, брати мої » (слова Т Шевченка), «Ой біда, біда», «Верховино, світку ти наш» (переклад з польської М Устиновича), «Мово рідна, слово рідне» (слова С Воробкевича), «Чого, вітре, чого буйний » (слова О Кониського), «Та гей, воли!» (слова С Руданського) тощо Розділ «Пісні козацькі, бурлацькі, рекрутські і чумацькі», крім фольклорних текстів, містив вірші Ю Федьковича («Засвіти ми, ясна зоре», «Пою коні при Дунаю»), П Ніщинського («Закувала та сива зозуля»), К Устияновича («По морю ») та ін Окрему групу становили любовні пісні (переважно народна лірика), а також пісні на слова І Котляревського, Ю Федьковича, С Руданського, С Воробкевича та ін Четвертий розділ містив «Думки», народні пісні та пісні літературного походження (на слова М Шашкевича, Т Шевченка, Ю Федьковича, С Воробкевича та ін), переважно лірико-медитаційного характеру Надруковано вірш-пісню «Сам самотній по дорозі йду я » М Лермонтова у перекладі І Франка

«Рух» (*англ Movement*) — група англійських неокласицистів (Елізабет Дженнінгс, В Вейн, К Еміс, Д Дж Енрайт, Р Конквест, Д Дейві, Д Голлоувей, Т Ганн, Р Ларкін), яка друкувала програмові антології «Поети 1950-х» (упорядник Елізабет Дженнінгс), «Нові рядки» (упорядник Р Конквест), заперечувала надмір романтизму в поезії, сплески емоцій, пошуки прихованої таємниці буття, культ Д Томаса, творам якого були притаманні такі ознаки Натомість представники «Р » апелювали до цінностей розуму, кларизму, об'єктивізму, відновлення побутових форм, простоти і досвіду, на чому наголошував Р Конквест у своєму маніфесті «Чистота мови в англійській поезії» Р Ларкін, полемізуючи з Т С Еліотом, закликав поетів бути уважними до довкілля Тому естетична програма «Р » містила орієнтації на елітарне мистецтво (Д Дейві), але не замикалася в ньому, враховувала середній смак потенційного читача (Р Ларкін) Діяльність «Р » позначилася на творчості Е Твейта, Дж Макбета та ін , вплинула на розвиток англійської поезії 60-х XX ст Так її назвав (1954) літературний редактор журналу «Спектейтер» Дж Скотт

Рухо́ма зйо́мка — нанесення на плівку зображень різних предметів, сцен, дій за допомогою рухомої кіно- чи телекамери Її різновидами є панорамування, тревелінг, траєкторна зйомка

С

Са́га *(давньоскакд saga сказання)* — оригінальні і перекладні епічні (історичні й героїчні) твори з віршованими вставками, розлогими діалогами («Сага про Волсунгів», «Сага про Греттіре»), поширені в Ісландії Часто їх називають ісландськими Виокремлюють втрачені ранні (усні) та збережені пізні (писемні), створені безіменними авторами, знавцями традиційних законів Найдавніші, або родові, започатковані в оповідях про минуле ісландців (900—1050), відрізняються від інших, казково-легендарних (С про вікінгів) реалістичністю, стислістю викладу, відсутністю яскравих епітетів Деякі С , зокрема королівські, відображають події у Норвегії, найвідоміша з них «Геймскрінгла» (прибл 1230), що поєднує підручник поетики та історичну хроніку «Круг земний», створена Сноррі Стурлусоном У ній вміщено лаконічну С про Гроерека, тобто Рюрика, яку переклав І Франко Частина текстів стосується Київської Русі (Гардаріки), оповідає про долю Гастінса (Аскольда), Олафа Трюгвісона, Олафа Святого, Магнуса Доброго, Гаральда Суворого Поширювалися також С про данських королів, про ісландських єпископів, тобто «саги про давнину», що вплинули і на «Старшу Едду» Переважно у С описувалися військові подвиги, викрадення худоби, сватання, плавання в дивні краї, бенкети, обстоюювалися прагнення воїнів (золото, жінка, помста, слава), моральний імператив «людина людині — радість» Іноді використовувалися інтертекстуальні елементи, запозичення з античного, біблійного епосів тощо, як-от про троянців, про юдеїв та ін , а також апостольські, переважно перекладені з латини, пов'язані з запровадженням християнства в Скандинавії в XI—XII ст За стилем С близькі до рицарських романів, народних переказів, хронік Вони мали виразні жанрові ознаки родинної хроніки («Сага про Ньяла»), героїчної біографії («Сага про Егіля Скаллагрімсона»), трагедії («Сага про Бйорна»), психологічної новели («Сага про Гіс-

лі»), любовної повісті «Гунляуг Зміїний Язик», поява якої значно випередила «Фьяметту» Дж Боккаччо Твори відображають життя багатьох поколінь, привертають увагу побутовим реалізмом, простотою наративу В Ірландії відповідник цьому жанру називався «скелами» (V ст), був значно архаїчнішим за ісландський, його створювали філіди Твори зафіксовані у рукописах, мають віршові вставки Тексти розмежовували на вступні та головні, акцентували на фабулах сватання, викрадення, руйнування тощо Збереглися такі цикли С , як уладський, перекази про Фінна, міфічний, історичний (королівський) Систематизація С розпочалась у XII ст Традиція жанру у вигляді архетекстуальності поширилася за межі Ірландії та Ісландії, сприяла урізноманітненню нової та новітньої літератури XIX—XX ст «Сага про Вьолундура» А Г Еленшлегера, «Сага про Фрітьофа» Е Тегнера, «Сага про Йєсту Берлінга» Сельми Лагерлеф, «Сага про святих», «Віга Льот і Вигдис» Сігрід Унсет, «Сага про героїв» Х Лакнесса Дж. Голсуорсі використав особливості С для відтворення родинної хроніки (багатотомна «Сага про Форсайтів») Цей прийом застосував і Вал Шевчук у романі «Стежка в траві Житомирська сага» (1994) Жанр вивчали українські дослідники І Шаровольський («Сага про Фервера і конунга Хейдреке»), І Франко («Смерть Олега і стародавня заґа про фатального коня», 1912), російський вчений М Стеблін-Каменський («Ісландська література», 1947, «Світ саги Становлення літератури», 1971), а також Б Ярхо, А Гуревич та ін Окрему студію з С здійснив І Качуровський, який переклав «Сагу про конунга Ганстінгса і місто Люні»

Сад *(лат hortus)* — середньовічний дидактичний збірник, що об'єднував дані з різних галузей знань, як-от «Сад насолод» (XII ст) абатиси Герради Ландсберзької, що вважався лексиконом того часу, або присвячений латині «Малий сад елеганцій» (1505) Л Корвіна Запровадження С як енциклопедичного утвору поезії належить італійському поету Паоло Дзадзароні («Сад поезії», 1641) Цю традицію поглибив Симеон Полоцький у збірнику «Вертоград многоцвітний» (1678), де релігійні та світські вірші розташовувалися за абеткою, відповідали вимогам барокової поетики, якої дотримувалися Антоній Радивиловський («Огородок Марії»), Митрофан Довгалевський («Сад поетичний») Лариса Шевченко («Інтелектуальна еволюція української мови теорія аналізу», 2001) детально розглянула символіку С не лише в його поезії, а й у трактатах, з'ясувала, що він відповідає естетиці бароко, закорінений у біблійну семантику, постає як «ідеальний світ, якого прагне смертний» У коментарі до 28-ої пісні своєї збірки Григорій Сковорода пропонував власну дефініцію С , асоційованого з Версалем « едем, сиріч рай, або розкішний сад, невимовних світських утіх виповнений» Бо Інь Ра (псевдонім німецького письменника Й-А Шнайдерфранкена) об'єднав свої твори у збірці «Закритий Сад» (1939) Американський дослідник Р де Раан Барондес назвав «Садом богів» (1957) антологію давніх месопотамських текстів, а А Махов «Садом демонів» (1998) — словник інфернальних міфів Символ С як ремінісценція світоглядної і поетичної моделі Григорія Сковороди наявний у вірші «Ой ні, ще рано думати про все » Ліни Костенко Її поема «Сад нетанучих скульптур» сприймається як алюзія на уявлення стоїків про природу (Премудрість Божу), що втілює в собі найвище мистецтво, софійну красу Антитетичною такому розумінню С видається збірка «Камінний сад» Б Рубчака, який, спираючись на вчення дзен-буддизму, апелює до хаосу, з якого формується первісний космос (вірш «Ars poetica»)

Садж — фігура арабо-перської поетики, оповідь римованою прозою, наприклад «Гулістан» («Трояндовий сад») Сааді (XIII ст), збіг деяких слів за метром та «буквою раві» (основа рими) Авторитетний дослідник арузу Ватват окреслив три різновиди С мутавазі (слова, розташовані наприкінці двох чи кількох груп слів, збіжних метрично та за кількістю літер у «букві раві»), мутарраф (збігання слів у «букві раві», але розбіжність за метром і кількістю літер), мутавазін (лише метрична збіжність ключових слів на початку чи наприкінці відповідної групи слів)

Садúзм *(франц sadism)* — статеве збочення, пов'язане з заподіянням партнерові болю, ненормальна схильність до жорстокості, насолоди від чужих страждань Поняття виникло від імені французького письменника маркіза де Сада (псевдонім Донасьєна Альфонса Франсуа, 1740—1814), автора романів «Жюстіна, або Лихо чеснот» (1791), «Аліна та Валькур, або Філософський роман» (1795), «Поліна та Вельваль» (1798), «Нова Жюстіна, або Лихо чеснот [ ]» (1797), «Маркіза де Гандж» (1813), збірки есе «Філософія у будуарі» (1795), новел «Злочини любові, або Марення пристрастей» (1800) тощо, в яких описані сексуальні збочення, еротичні сцени та ін У XIX ст його твори вважалися курйозними, проте з позиції фройдизму були прочитані як відображення боротьби несвідомого (підсвідомого) зі свідомістю Сюрреалісти вбачали у його творах одне з джерел своєї творчості, екзистенціалісти — елемент сучасного ім світосприйняття Психоаналіз (праці З Фройда «Дитину б'ють», «Поза принципом насолоди») тлумачить С як інтегральний чинник розвитку лібідо та суб'єктивності, як відповідник мазохізму («Економічна проблема мазохізму» З Фройда, 1924), його вторинний прояв Це бінарне поєднання «С — мазохізм» стало основою теорії збочень та ґей-лесбіянських студій, вплинуло на кінофільми «Плавання» (1980) В Фридкіна, «Міцне тіло дослідження тілесних кар та садомазохізму» (1977) М Грамлі, на фотомистецтво (Дж П Віткін), комікси (Том із Фінляндії), літературу (твори Кеті Екер, Анжели Картер) тощо Ж Лакан («Тривога», 1962—63) вважав, що С зумовлений фалоцентричними домаганнями, потребою його прихильників «виставляти» об'єкт бажання, відібраний від тіла свого партнера, панувати над ним У постмодернізмі в С вбачають певну доброзичливість, грайливість, коректність «пророчої» постаті, яка передує поверненню до культурної свідомості притлумленого бажання панувати над неживим довкіллям

Сáйнет *(ісп seinete)* — невелика за обсягом комічна або бурлескна п'єса, сформована у XVIII ст , здебільшого інтермедія, поширена в іспанському, пізніше в латиноамериканському театрі, веселий, дотепний спектакль Нині С виконують шансоньє

«Сакартвéлос моáмбе» («Вíсник Грýзії») — грузинський щомісячник (Тбілісі, 1863), видання редактора І Чавчавадзе На його сторінках друкувалися актуальні матеріали, зокрема пов'язані з національною боротьбою, порушувалися проблеми естети-

ки та письменства, спалахнула полеміка із журналом «Ціскарі» («Зоря») Крім того, у «С м » публікували художні твори І Чавчавадзе, А Чавчавадзе, Н Бараташвілі, Г Орбеліані, Г Еріставі та ін , а також переклади «Героя нашого часу» М Лермонтова, «Знедолених» В Гюго тощо

Сакінаме́ *(перс «пісня винареві»)* — назва збірок ліро-епічних творів, коротких поем середньовічної перської та тюркської літератури, в яких домінували мотиви марноти життя, туги за втраченою величчю колись могутнього Ірану, втіленого в образах Джамшида, Дара, Іскандера та ін , хвала винареві та вину, що приносять забуття Формальними ознаками жанру були звертання на адресу винаря, використання парної рими месневі, віршовий розмір мутакариб На початку С була складником великих месневі про Александра, входила до відповідних розділів «Шахнаме» Фірдоусі, поем «Іскандар-наме» Нізамі, «Аінеі Іскандарі» Хосрова Дехлеві, «Герандамаі Іскандарі» Джамі Як самостійний жанр С поширюється завдяки Уміду Теграні (помер у 1522) Ібн ан-набі Фіхр аз-замані Казвіні упорядкував 1618—19 антологію «Майгане», що містила 57 текстів С різних авторів, вважав, що першим, хто звернувся до цього жанру, був Гафіз

Сакра́льний *(лат sacer, sacri священний)* — недоторканний, священний, властивий релігійній моделі світосприйняття, наявний у текстах Рігведи, Св Письма тощо Поняття стосується також мистецтва, твори якого набувають глибокого духовного змісту На думку Е Дюркгайма, С є філософською та соціологічною категорією давнини, яка характеризувала таємничі сили, представлені владою спільноти над окремим індивідом Боги поставали у вигляді міфічної проекції, що сприймалася як реальна, символи та ритуали приховували раціональне знання, раціональну віру у священне Ж Батай із Соціологічного коледжу вбачав у С , утверджуваному завдяки офіруванню та містичному досвіду, нелогічну неоднорідність, яка може руйнувати універсальні логоцентричні системи, дестабілізувати бінарну опозицію «суб'єкт — об'єкт», поглинати їх конвульсійним незнанням У трактаті М Гайдеггера («Навіщо потрібні боги?», 1971) наголошено, що на місці зниклих богів виникли поети, пов'язані з С Поетичне начало покликане повертати божественне, відсутність якого помітна після руйнування монотеїстичних моделей світобудови Особливо небезпечною є профанація С наприклад, Ж Л Нансі (критик Ж Батая та М Гайдеггера) закликає покінчити з ним, як і Ф Ніцше, який сформулював метафору смерті Бога

Сало́н *(франц salon, від італ salone, букв велика зала)* — товариство письменників, що має спільну естетичну основу, спільні художні інтереси Поняття, близьке до школи, групи, угруповання, об'єднання Перші утворення з'явилися за доби еллінізму угруповання під керівництвом епіграматиста Асклепіада (III ст до н е) на острові Самос, елегіста Філета — на острові Векос, а також школа прихильника канонічних мов Арістарха Самофракійського та апологета живомовної практики Кратета Малльського У Давньому Римі діяв гурток Гая Мецената, до якого входили Вергілій і Горацій, та Валерія Мессали, який опікувався Тібуллом, Проперцієм, Овідієм С плекали вишукане, шляхетне письменство Його зразки засвідчені творчістю Айнгарда, Павла Диякона та ін палацових поетів Карла Великого, представників Каролінзького відродження Аналогічні товариства діяли у Флоренції (гурток М Фічіно, XV ст), у Римі (1690—1925) функціонувала заснована Дж В Гравіною, Дж М Крешімбені літературна академія «Аркадія», при дворі Маргарити Наваррської розвивали жанри містичної лірики, а в Ліонській школі — еротичну поезію Значною в літературному житті Ренесансу була творчість представників «Плеяди» На початку XVII ст з'являються світські С , передусім маркізи Мадлен де Скюдері (1607—1701), Юлії де Рамбульє в Парижі (1608—55), мадам Марі де Лафайєт (1634—93), відомі ще під назвою «готель» Вони протистояли офіціозному письменству, яке підтримував кардинал Рішельє та заснована ним Академія У С панувала галантність, формувалися преціозна манера художнього мислення, аристократична естетика, вироблялася позбавлена егалітарності мова (вживання перифраз), стимулювалися тенденції віртуозної версифікації та творчих змагань, що найповніше виявилось у ліриці В де Вуатюра, у прозі О д'Юрфе, Мадлен де Скюдері та ін У Німеччині активізують діяльність палацові гуртки герцогів, «Пегницький пастуший орден», «Геттінгенський гай», у Чехії — «Чеські побратими», у Нідерландах — редерейкери, у Росії — «Товариство любителів російської словесності» та ін С розвивались і пізніше, у XIX ст «Товариство доброзичливої літератури», «Сенакль» В Гюго, «Понеділки» О Ш Сент-Бева, «Парнас» (Франція), прерафаеліти (Англія), «Вільне товариство любителів словесності, наук та мистецтв», до якого входив І Котляревський, читав на його зібраннях фрагменти поеми «Енеїда», «Арзамас», «Зелена лампа», «Вільне товариство любителів російської словесності» (Росія) тощо, Кирило-Мефодіївське братство (Україна) і т д Деякі С позначалися на творчій долі письменників Так, регулярні зібрання митців у родині вдови Марошані вплинули на Ю Федьковича (їх завсідники А Кобилянський, К Горбаль відкрили йому лірику Т Шевченка, переконали писати тільки по-українськи) Потреба у С залишається актуальною і на межі XIX—XX ст , що засвідчують французьке «Абатство», російський «Мир искусства», українська «Плеяда» Соціальна критика, класицисти, реалісти вживають поняття «С » іронічно, на позначення манірності, неправдоподібності, що відтворено в комедії Мольєра «Смішні манірниці» С називають також художні виставки

Са́льто *(італ salto стрибок)* — повне перевертання тіла артиста у повітрі, застосовується в циркових номерах Письменники та літературні критики називають С несподіваний художній зворот, образ із ознаками одивнення

Самвида́в — позацензурне нелегальне видання поетичних збірок, альманахів, журналів, окремих творів, здійснюване рукописним чи машинописним способом Першим таким виданням в українській літературі вважається поема «Скелька» (1927) І Багряного Наприкінці 40-х XX ст як С були поширені твори російського поета М Глазкова, який фіксував на титульній сторінці своїх позацензурних творів «самсебяиздат» У 1956 у Ленінграді з'явилася низка видань «Єресь», «Культура», «Літфронт літфаку», «Електрон», у Москві — «Інформація» тощо, які ква-

ліфікуються як С, засвідчують спротив творчої інтелігенції радянському режиму Невдовзі вони поповнилися «Бумерангом», «Феніксом-1», «Феніксом-66» тощо, регулярною «Хронікою поточних подій» (1968—83), журналами «Віче», «37», «Годинник» («Часы»), «Північна пошта», «Мітін журнал», збірниками «Архів», «Пам'ять», альманах «Метрополь» тощо На їх сторінках друкувалися не лише злободенні матеріали, часто політичного змісту, а й літературні твори В Гроссмана («Все тече »), Вен Єрофєєва («Москва-Пєтушкі»), Ю Алешковського («Кенгуру»), спогади Надії Мандельштам, заборонені поезії М Гумільова, Д Хармса та ін На думку Людмили Шевченко («Російська проза трьох останніх десятиліть /70—90-ті роки XX століття/», 2002), такі розмаїті за змістом, тематикою і стилем видання засвідчували «протест проти лицемірства і брехні, виклик системі, її критику, біль за людину, народ та їхню сплюндровану тоталітаризмом свободу» Поняття «С » було офіційно запроваджене у судовій справі (1966) А Синявського та Ю Даніеля, які друкували свої твори поза радянською цензурою Поява С у 60—70-ті XX ст пов'язана з переписуванням і поширенням недрукованих творів шістдесятників Через С розповсюдили щоденник В Симоненка, збірку «Круговерть» (у перевиданні — «Зимові дерева») В Стуса, збірки «Відчинення вертепу», «Коронування опудала», «Спогад про світ», «Підсумовуючи мовчання», «Вино для княжни» І Калинця, «Більмо» М Осадчого, в'язничну лірику З Красівського, С Караванського, «Спогади» Д Шумука, «Лихо з розуму» В Чорновола, упорядкований І Світличним збірник протестів, листів, заяв «Українські юристи під судом КДБ» Тільки через С потрапляла до читача політична публіцистика, що мала форму окремих машинописних анонімних статей «Сучасний імперіалізм», «12 запитань для тих, хто вивчає суспільствознавство», «Націоналісти», «Уроки історії», «Лист письменниці Ірини Вільде її землякам, які не бояться правди», «Українська освіта у шовіністичному зашморзі», «З приводу процесу над Погружальським», «Стан і завдання українського визвольного руху», а також «Класова та національна боротьба на сучасному етапі розвитку людства» Є Пронюка, «Інтернаціоналізм чи русифікація?» І Дзюби, «Приєднання чи возз'єднання» М Брайчевського Популярними були есе «Іван Котляревський сміється», «На свято жінки», «Собор у риштованні» Є Сверстюка, також «Репортаж із заповідника імені Берії», «Серед снігів», «Хроніка опору», «Мойсей і Датан», «Бумеранг» В Мороза, написані на межі 60—70-х Тоді ж С поширює статті правозахисного характеру, заяви, звернення, відкриті листи, матеріали про УПА, на захист церкви Видання були джерелом інформації про ситуацію в Україні для еміграції Деякі з них перекладалися іншими мовами Більшість їх випускала Перша українська друкарня у Франції, при якій було створене Націоналістичне видавництво в Європі, що сформувало унікальну бібліотеку «Вільна думка», в основу якої були покладені тексти С 60—70-х XX ст Тут з'явилася також серія з восьми томів «Широке море України» Правозахисний матеріал, як і твори із призабутої спадщини (поема «Мазепа» В Сосюри та ін), подавав самвидавівський журнал «Український вісник» (1970—72), редагований В Чорноволом (числа 1—4) та М Косівим (числа 5—6) С існував й у другій половині 80-х (редагований М Осадчим журнал «Кафедра», альманах «Євшан» за редакцією Ірини Стасів-Калинець, В Стецюка, І Калинця) Одним із перших досліджень С була робота «Самвидав і політика дисидентства у Радянському Союзі» (1975) Ф -Й -М Фельдбругге Нині у видавництві «Смолоскип» друкується інформаційний бюлетень музею-архіву українського самвидаву МФБ під однойменною назвою С практикується і сьогодні, але не у значенні обминання цензурних перешкод, а як ніде не зареєстроване видання на зразок журналу поезії «Літера Н », що виходить з 2004 у Миколаєві

Са́мість *(нім Selbst)* — архетип цілісності в аналітичній психології К -Г Юнга єдність свідомого і несвідомого аспектів Поняття вказує на стани особистості, що видаються потенційно емпіричними Воно сприймається за трансцендентальне, адже передбачає існування колективних несвідомих чинників на емпіричній основі, лише частково тлумачить буття С проявляється у сновидіннях, міфах, казках, відображене в неординарних персонажах (дідо-всевідо, божественне дитя, король, герой, пророк, речник, месія та ін), символах цілісності на зразок кола (мандали), квадрата, хреста тощо Інколи постає у вигляді бінарних сполук, наприклад дао як взаємозв'язок інь і ян, третій складник у якому неможливий (К -Г Юнг, «Психологічні типи») Між С та психічною реальністю чи традиційним уявленням про божество не існує істотних відмінностей В інтелектуальному аспекті С видається психологічною конструкцією, що виражає непочленовану, непізнаванну сутність, яку К -Г Юнг запропонував співвіднести з Атманом упанішад, Богом у християнстві («Психологія несвідомого»)

Самобу́тність — неповторність, те саме, що й оригінальність, ідіографізм, hapax legomenon

Самодія́льність — аматорська форма у мистецтві, представлена у різних видах і жанрах народної творчості, пов'язана з її традицією Від професійного мистецтва відрізняється методами і принципами відтворення, поширення та функціонування художніх творів Метою С є не лише репродукування відомих текстів та сюжетів, а й надання їм нового трактування, пов'язування фольклору з письменством

Самозаро́дження сюже́тів — теорія антропологічної школи у фольклористиці, за якою подібність поетичних творів, міфів, переказів, казок у різних народів зумовлена однотипністю природи людини Засади С с обґрунтував шотландець Е Ленг у 60-ті XIX ст на підставі досліджень Е Б Тейлора Їх поглибили Е С Хартленд, Р Р Маррет, А Б та Л Б Гомм Такі погляди поділяли В Мангарт, Г Унезер, Е Роде, А Дітеріх (Німеччина), С Рейнак, Е Дюркгайм (Франція), В Міллер, О Кірпічніков, І Жданов, М Сперанський, частково О Веселовський (Росія), О Потебня, М Сумцов, К Сосенко (Україна) Теорія стала визначальною для досліджень В Вундта, Дж Фрезера Вона виходила з того, що в минулому основою поетичного мислення було анімістичне світосприйняття, уподібнення людських дій та явищ природи Подібний характер мислення для різних народів зумовив незалежне формування схожих мотивів та фабул, що вважаються постійними компонентами культури, а отже, і літератури Підтвердженням такої думки можуть бути поеми «Галілей» Є Плужника та «Порожні люди» Т С Еліота, написані у 1925 Їхні твори видаються схожими не лише за інтерпретацією абсурду буття, а й за симво-

лікою (образи вовків) Відомо, що автори нічого не знали один про одного У 1928 В Підмогильний опублікував роман «Місто», який завершувався міркуваннями головного героя Степана Радченка про потребу написати твір про пережите ним життя, яке вже насправді було описане Через 10 років з'явився роман «Нудота» Ж П Сартра з аналогічною розв'язкою, автор якого не був знайомий із доробком українського прозаїка Цілком очевидно, що впливу в даному разі не існувало, натомість свої можливості розкрила теорія С с Невдовзі з'явився роман «Чума» А Камю, що також мав аналогічний фінал, разом із попередніми романами прочитувався в аспекті екзистенціалізму, про який В Підмогильний ніде не згадував Теорія С с стала важливим етапом еволюції компаративістики, зокрема порівняльної фольклористики Водночас вона нехтувала соціально-історичними чинниками розвитку сюжетів

Самокри́тика — див **Літерату́рна кри́тика.**

Самонарато́ваний моноло́г — оповідний монолог від першої особи властивий, наприклад, гуморескам Є Дударя

Самонара́ція — психонарація від першої особи, притаманна, зокрема, творчості Марка Вовчка, Ганни Барвінок, А Тесленка та ін

Самопізнання́ — художнє осмислення, розуміння і тлумачення письменником (наратором) можливостей свого таланту, ідіостилю, висвітлення внутрішнього світу, його індивідуально-самобутніх якостей, особистого досвіду Йдеться про екзистенційний аспект творчого самоствердження, репрезентованого «Сповіддю» Августина Блаженного, «Історією Абелярових поневірянь» Абеляра, «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі тощо, які сприяли зародженню концепції антропоцентризму, автобіографічного жанру, започаткованого «Сповіддю» Ж Ж Руссо Художнє С повною мірою виражене в ліриці, що є переважно автопсихологічною Сповідницький характер був притаманний також прозі романтизму, почасти реалізму У процесі С письменники можуть створювати власні міфи (М Хвильовий) Важливими у С є щоденники, до яких зверталися Т Шевченко, В Винниченко, О Довженко, А Любченко, В Симоненко, О Ізарський та ін Популярний також жанр мемуарів, де часто розкривається не сутність довкілля, а яскрава індивідуальність людини у довкіллі С відображене також в епістолах, у ліричних творах, медитаціях Представники біографічного методу вважали важливою проблему С неординарного автора, перетворення його індивідуального досвіду на невід'ємний складник національного письменства

Саморегуля́ція психі́чного (*нім Selbstregulatorische Funktion der Psyche*) — за теорією З Фройда —компенсаторні зв'язки між свідомістю та несвідомим, за спостереженням К-Г Юнга — відмінність світосприйняття екстравертів та інтровертів, що позначається на їх мисленні, почутті, відчутті, інтуїції С п відбувається постійно Індивід фіксує її тоді, коли його адаптація до зовнішнього чи внутрішнього світу утруднена Загальну схему С п запропонував Д Шарп, виявивши такі рівні психіки, як утруднення під час адаптації, регресія психічної енергії, активізація несвідомих змістів, симптоми неврозу, свідомий та несвідомий конфлікт між Его і неусвідомленим змістом, активізація трансцендентної функції, утворення символів, асиміляція несвідомих сенсів, індивідуація Неузгодження свідомого та несвідомого аспектів із психічними станами засвідчене сновидіннями, фантазіями, переживаннями, які відображає художня література

Саморуйно́вані тво́ри — твори авангардизму, що ґрунтуються на ідеї деструкції Апробовані кубістами, футуристами, представниками кінетичного мистецтва, авангарду «нової хвилі» та ін С т представлені геппенінгами, темпорально розтягнутою процесуальністю, що не передбачає участі у ній суб'єкта («Фонтан» Й Бекстера), «неможливим мистецтвом» С т зумовили виникнення таких семантичних фігур сучасної художньої творчості, як порожній знак, ефект реальності Ідея деструкції, що відповідає авангардистському об'єкту, сприяла формуванню передумов становлення деконструктивістського розуміння тексту

Самосвідо́мий нара́тор — наратор, який усвідомлює свою розповідь, розмірковує та коментує власні наративні операції С н є Людмила (Маргарита) із роману «Гаспир і Маргарита» Галини Тарасюк

Самосвідо́мість — усвідомлення людиною себе як суб'єкта творчої діяльності, поцінування власних дій, потреб, переживань, думок, ідеалів, свого статусу в певній референтній групі Письменник завдяки С «вилучає» себе з оточення, визначає свою роль у літературному процесі, виробляє власні художні принципи Головним у С вважається знання про знання, інтуїція, поєднана з естетичним смаком Об'єктом С постає сам письменник та його духовний світ С вказує на переживання письменником особливостей свого Я, власної творчої постаті в певному літературному контексті, розкривається у стосунках з іншими митцями, зіставленні з їх доробком, світосприйняттям, моральними настановами тощо Проблема С у європейському літературно-мистецькому просторі пов'язана з ренесансним антропоцентризмом, з появою свідомості, що, за спостереженням П Рікера («Конфлікт інтерпретацій Нариси про герменевтику»), самоздійснюється, та свідомості, яка «вивчає себе» Тобто С є процесом повернення особистості до себе завдяки рефлексії, гостре переживання розладу людини з собою і довкіллям, відчуження від світу Найповніше такі тенденції висвітлені в художній літературі, особливо у ліриці, у монологах-розмірковуваннях, у щоденниках, листах тощо С ефективна при осягненні довкілля, іншого (Я — Ти, або Ми), себе (Воно — Я, Над-Я), як рефлексування сприяє виробленню поведінки, адекватної вимогам середовища, толерантному відстоюванню творчих позицій На С впливають особливості національної культури Митці Сходу вважають головними умовами С усунення мислення, можливість безоб'єктної, інтровертивної (суб'єкт-суб'єктної) свідомості, зняття С на підставі принципу дао, практик йоги або дзен-буддизму, а митці Заходу наполягають на опосередкуванні усвідомлення мисленням, на суб'єкт-об'єктному ставленні до життя, здійсненні екстравертивних проекцій, об'єктивацій, означувань тощо Відмінні настанови С зумовили появу різних її систем з відповідними ознаками медитації та рефлексії, що позначається на літературних творах С називає і внутрішні характеристики нового художнього світу Так, М Бахтін («Проблеми поетики Достоєвського») звернув увагу на С ге-

роїв-ідеологів, «суб'єктів свідомості і мрії», присутніх у романах Ф. Достоєвського.

Самоспостере́ження — див.: **Інтроспе́кція.**

Самто́жність, або **Самототóжність, Тожса́мість,** — прочитання й тлумачення літературно-художньої творчості й твору, що узгоджене з задумом автора. Методологічне поняття. Йдеться про пізнання неповторно-індивідуальної творчості письменника, принципи якої реалізовані у його творчому доробку. С. властиві методологічна орієнтація на автора та адекватне його критико-інтерпретаційне розуміння, обстоювання таланту як вищого рівня творчості з його правом на самореалізацію, захист і розуміння її художньої специфіки. С. розкривається у притаманних тільки цьому письменникові домінантах, у провідній ідеї чи ідеях творчості, в етичній її основі, включаючи й авторську моральність, у відповідному матеріалі, передусім у текстах творів, в ідіостилі. Актуальність проблеми С. зумовила появу колективної монографії «Самототожність письменника» (К., 1999) за редакцією Г. Сивоконя, в якій висвітлено пошуки методологічного інструментарію для аналізу текстів Ю. Яновського, М. Хвильового, В. Свідзинського, Л. Первомайського, В. Стуса.

Са́нкція *(лат. sanctio: непорушна постанова)* — схвалення, затвердження певним державним органом акта, що набуває сили закону. За термінологією А. Ж. Греймаса, частина дії в оповідній структурі, за допомогою якої суб'єкт після виконання чи невиконання контракту винагороджується або зазнає кари його відправником.

Сапфі́чна строфа́ — поширена антична строфа, різновид одичної різностопної строфи, запровадженої давньогрецькою поетесою Сапфо з острова Лесбос (кінець VI — початок V ст. до н. е.), відомою як автор «Гімнів до Афродіти». Таку строфічну форму використовував Алкей, удосконалював римський поет Квінт Горацій Флакк. С. с. утворена трьома одинадцятискладниками — двома трохеїчними диподіями з дактилем посередині та із заключним адонієм, чи адонічним версом, у четвертому рядку, що, містячи дактиль і трохей, формує рефрен. Г. Кочур прагнув зберегти ритм, перекладаючи пісні Сапфо:

Твій принадний усміх: від нього в мене
Серце перестало б у грудях битись;
Тільки образ твій я побачу — слова
Мовить не можу.

С. с. інколи використовували в латинських релігійних піснях, до неї зверталися німецькі (Й. Клай, Ф.-Т. Клопшток, Й. Гельдерлін, А.-Г. фон Платен, Р.-А. Шредер), австрійські (Н. Ленау, Е. Шонвізе), англійські (А. Теннісон, А. Ч. Суїнберн), польські (Ц. Норвід, Я. Івашкевич), російські (О. Радіщев, Вяч. Іванов, В. Брюсов) поети. Перекладав твори Сапфо, намагаючись зберегти їх будову, І. Франко, жартівливий вірш «Sapphicus minor» із дотриманням вимог С. с. написав М. Зеров, версифікаційну інтерпретацію зі збереженням основних ліричних мотивів давньогрецької поетки зробили Людмила Старицька-Черняхівська («Сапфо»), М. Рильський («Сафо до Афродіти») та ін. Іноді С. с. може набувати жанрового ускладнення, як-от «Сапфірна ода» іспанського поета Е. М. де Вільєгаса (1589—1669) у перекладі М. Ореста:

Свіжих всіх гаїв дорогий сусіде,
Квітнів радих всіх споконвічний гостю,
Подих, повний снаг, ти єси Венери,
Ніжний зефіре!

Знай же мою ти любовну тугу.
Ти скарг моїх голоси вбираєш!
Знай, безстрашний будь — і моїй коханій
Мов, що конаю.

Біль мій — він колись був близьким Філліді,
Він смутив її, бо колись Філліди
Я спізнав любов — а тепер я її
Гніву боюся [...].

Сараба́нда *(ісп. zarabanda)* — давній іспанський танок або музичний твір у ритмі цього танцю. С. використовували під час спектаклів «Камінний господар» Лесі Українки, «Дон Хуан і Розіта» С. Черкасенка, «Президент» В. Земляка тощо.

Сарка́зм *(грец. sarkasmos, від sarkaō, букв.: рву м'ясо)* — в'їдлива, викривальна, дошкульна насмішка, сповнена презирства; є одним із важливих стилістичних засобів сатири, почасти гумору. Вважається різновидом комічного, гострою емоційною оцінкою явищ без підтексту, чим різниться від близької за значенням іронії. О. Потебня сприймав С. за «насмішку злісну або гірку, коли той, з кого глузують, або разом і той, хто глузує, перебувають у стані, який викликає найменше бажання сміятися». Зразком С. є вірш С. Тельнюка «Надзвичайно весела пісенька надзвичайно веселого гурона»: «*Ай, ай, ай, весело! Всі ми під пресом. / Так воно треба задля прогреса*». У псевдоарістотелівській «Риториці до Александра» виокремлено чотири різновиди С. (дотеп, жарт, кпини, знущання). Амбівалентність С. проявляється, коли іронія виражена у наказовому способі (Євангеліє від Матвія, 27:29,30: «*І навколішки падаючи перед Ним, сміялися з нього й казали: «Радуйся, Царю Юдейський!» І, плювавши на Нього, хапали тростину, та й по голові Його били...*»); коли вжито діасирм (усунута іронія); коли застосовано паралелізм того, що мається на увазі, та висловленого; коли актуалізовані позатекстові чинники, як-от міміка, жести, інтонація тощо. До С. часто вдавався Т. Шевченко у поемах «Сон», «Кавказ», «Юродивий», в поезіях, наприклад «Якби то ти, Богдане п'яний...», де Б. Хмельницькому не пробачено підписання Переяславського договору:

Якби-то ти, Богдане п'яний,
Тепер на Переяслав глянув!
Та на замчище подививсь!
Упився б! здорово упивсь!
І препрославлений козачий
Розумний батьку!.. і в смердячій
Жидівській хаті б похмеливсь
Або в калюжі утопивсь,
В багні свинячім.

Саруга́ку — японська народна вистава, сформована із сангаку (X—XI ст.), яку розігрували професійні актори на території храмів.

«Сатани́нська шко́ла» *(англ. Satanic school)* — характеристика творчості Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі та Дж. Кітса з огляду на надмір у ній жахів та кпинів, розпусти й безчестя, екзотизмів. Поняття застосував англійський поет-лауреат Р. Сауті (передмова до поe-

ми «Видіння суду», 1821) У відповідь Дж Г Байрон написав полемічно-сатиричну пародію (1822), за публікацію якої був оштрафований видавець Дж Гент На захист поета виступила тогочасна преса (газети «Республіканець», «Чорний карлик»), У Гон («Видіння про необхідність суду, написане Тюхтієм»), П Б Шеллі (драма «Едип-тиран», тираж якої був конфіскований і знищений владою)

Сатанізм *(грец satanas, від давньоєвр satan ворог, заколотник)* — містичне вірування, за яким поклоняються Сатані як уособленню зла і володарю світу За Св Письмом, Сатана прагнув дорівнятися Богові своєю красою та силою і повстав проти нього Його скинув із неба архангел Михаїл, ті ангели, які підтримали Сатану, перетворені на чортів і перебувають з ним у пеклі Диявол в аксіологічній системі християнства вважається втіленням антисвіту, антигероєм, ворогом людського роду, спокусником, провокатором, «князем світу цього», володарем потойбіччя, здатним повернути проти Бога отриману від нього силу Про це йдеться у трактатах Отців церкви, в житіях, апокрифах, легендах тощо Це сприяло утвердженню бінарної моделі світу У єретичних пам'ятках, зокрема богомилів, він трактований як альтернатива Богові, здатна до творення світу на хтонічній основі Такий же розподіл світотворчих функцій, за спостереженням І Нечуя-Левицького («Світогляд українського народу»), характерний і для народного уявлення, коли матеріальні речі вважаються сатанинськими, а духовний світ, рай, душа — божественними за походженням С найповніше втілився в апокаліптичних мотивах, що акцентують на Антихристові, Сатанаїлові (злий дух, син Бога і брат Месії), протиставному Ісусу Христу Суворий осуд Диявола дещо послабився у період секуляризації, що виражене в логоцентричних поглядах книжника Фауста («Фауст» Й -В Гете), хоч у поемах Дж Мільтона образу Люципера надано похмурої величі Просвітники використовували фігуру С у своїх атеїстичних теоретизуваннях, романтики — у богоборчих рефлексіях Поширення окультизму призвело до його виправдання, зумовило появу культу

Сателіт *(лат satelles, satellitis супутник, спільник)* — вільний мотив, каталізаторна функція, другорядна подія фабули Заповнюючи прогалини між вузловими моментами композиції, С не відіграє значної ролі у наративній дії, його вилучення з тексту не деформує викладу

Сати́ра *(лат satira, від satura суміш)* — різновид комічного, особливий спосіб художнього відображення довкілля, який полягає в гострому, осудливому, дошкульному висміюванні негативних, потворних явищ С викриває невідповідність між змістом і формою, не використовуючи прямих форм критики Абсурдну дійсність С протиставляє ідеалу як «вищій реальності», на чому наголошував Ф Шиллер («Про наївну та сентиментальну поезію», 1795—96), тому довкілля одночасно сприймається і безапеляційно заперечується Виявляючись через антиідеал, С використовує засоби гротеску, шаржу, гіперболи, літоти, пародії, навіть фантастики, виявляє амбівалентність сміху крізь сльози, вказує на трагічний аспект людського буття у ситуації безглуздя Вона притаманна народному сприйняттю світу, поширена у фольклорі, де виражена низкою епічних, драматичних, ліричних жанрів (анекдот, жарт, сатирична казка, сатирична пісня, прислів'я, приказка, народні етологічні епітети, комедія, інтермедія, соті, фарс, вертеп, гумореска, фейлетон, памфлет, пародія, травестія тощо), в яких висміюються людські вади Поняття «С » не має однозначного тлумачення, на думку Г -В -Ф Гегеля, «в ній нема нічого епічного, а до лірики вона, власне кажучи, не пасує» С актуальна у творах, в яких ідеться про шкідливі тенденції, які гальмують розвиток суспільства, стосуються будь-яких сфер людської діяльності, зокрема художньої, що виявляється у змаганнях різних літературних напрямів, стилів, шкіл, протистоянні новаторства і традиції Висміюючи неадекватні авторитети, їх надмірні домагання, С керується естетичними настановами від протилежного виявити сліди прекрасного, спрофанованого потворними діями (поширення шоу, лицемірства, подвійних стандартів поведінки, несумісних з ідеалом та природним життям), викликаючи у реципієнта відчуття огиди А Горнфельд назвав її «лірикою обурення» На відміну від м'якого, щирого гумору вона має гострий непримиренний характер, тяжіє до остаточності вироку, комізм набуває вигляду суворих, пристрасно суб'єктивних ознак С, за спостереженням Г -В -Ф Гегеля, «виражає не стан душі, а загальне уявлення про добро», що здійснює «розбрат між власне об'єктивністю, її абстрактними принципами й емпіричною дійсністю, не створюючи ні достеменної поезії, ні справжніх творів мистецтва» Він також відзначив дискусійність С Її походження пов'язують із давніми культовими ритуалами висміювання та лихослів'я, які використовували, наприклад, давньогрецькі жінки під час феосмофорій та ін свят із властивим їм обрядовим глузуванням Часто С стосувалася певного божества плодючості, його смерті і воскресіння, була пов'язана зі сміхом і непристойністю, смертю і відродженням На святі Деметри та її дочки Персефони співали сатиричні пісні, які пізніше трансформувались у ямби Арістотель («Поетика») вважав С одним із джерел комедії Переважно гострі насмішки у формі діалогу (fescennina licentia) супроводжували календарно-обрядові містерії, зокрема жнива Давнім римлянам були відомі також діалогічні тріумфальні висміювання (carmina triumphalia), особливо характерні для сатурналій з необмеженою свободою сміху та посоромленням блазенського цезаря, асоційованого з минулим роком Народна сміхова культура античності мала форму діалога, посоромлення за участю хорів, елементи пародіювання, об'єктами кпинів могли стати можновладці, божества та ін С того часу була пов'язана зі статевою тілесністю (лихослів'я), із календарною обрядовістю, поєднувала насмішку з веселощами, зокрема у культі смерті й воскресіння бога Античний театр розвинувся, на думку М Теренція Варрона («Про походження сценічного мистецтва»), з компіталій, луперкалій тощо Версію народної сміхової пісні про дурника Маргіта, з якого всі глузують так само, як і він насміхається над усіма, було використано як інтертекстуальну основу приписуваної Гомеру поеми «Маргіт», що збереглась у фрагментах Пізніше з'явився жанр «сатири дурнів» (нім Narrensatire) С поширюється в багатьох жанрах літератури Анонімна давньогрецька «Батрахоміомахія» засвідчила високу культуру пародіювання Гесіод («Труди і дні») вдавався до гос-

трого висміювання судочинства, владних структур тощо, діяльність яких була несумісна з ідеалом золотого віку. Поширювалася глузлива ямбічна поезія Архілоха та Гіпонакта, яка вплинула на формування аттичної комедії. У Сіракузах твори Епіхарма з Коса («Суперечка землі з морем», «Суперечка Логоса з Логіною») зумовили виникнення аналогічного драматичного жанру з розвинутим діалогом сатиричного змісту; Софрон запровадив мім. Обидва автори переосмислювали досвід словесних змагань народної сміхової культури, яка була джерелом і соціально-політичної комедії Арістофана, що стала зразком античної комедіографії. Популярними були в'їдливі байки Езопа, які визначили фабульну структуру творів цього жанру. Римляни (Квінтіліан: Satira tota nostra est, тобто «сатира повністю наша») вважали, що С. зародилася в Давньому Римі, хоча насправді йшлося про відмінне явище — сатуру, запроваджену Невієм. Особливого значення С. як жанру надавали Невій, Енній, Луцілій Гай, Горацій, Ювенал, Персій. Існував також змішаний, сформований за доби еллінізму діалог у вигляді діатриби (Біон, Телет), що еволюціонував до меніппової сатири. Сміхова культура середньовіччя виражена у фабльо, шванках, фастнахтшпілях, фарсах, інтермедіях, фігликах, соті, мораліте, епосі про тварин («Роман про Лиса»), поезії вагантів. Давньоримська традиція мімів і сатурналій розвинулась у карнавалах з ознаками «тілесного низу», у своєрідних «святах дурня» чи «святах осла», які існували поряд із блазенською, пияцькою, становою С. та сатиричною сирвентою. Постать дурня характеризували амбівалентність, одночасне заперечення і ствердження, протиставлення глупоти, асоційованої з простотою, наївністю, офіційній, жорстокій дійсності, з якою ототожнюється справжня дурість. У поемі «Дзеркало глупаків» Нігеллуса (XII ст.) виведено образ віслюка, який після втечі від свого господаря успішно навчався у Сорбонні, лікувався у Салерно, заснував чернечий орден. У Київській Русі сміхові форми реалізувалися через мистецтво скоморохів. З'являлися і християнізовані форми фольклорного сміху, так звані великодні кпини, пов'язані з радістю Воскресіння Христа, або різдвяні, здебільшого зафіксовані у сатиричних піснях. С. як радикальне заперечення гріховного світу притаманна агіографіям, ораторсько-повчальній прозі. Найтиповішими об'єктами висміювання в середньовіччі були схематизовані образи священика, ченця, рицаря, простакуватого селянина, змальовані в оповідках про Уленшпігеля, у «Кораблі дурнів» С. Бранта тощо. Світову С. збагатили «Панчатантра» на санскриті, турецькі та узбецькі цикли анекдотів про Ходжу Насреддіна, «Повість про пройдисвітів» індійського письменника Гарібгадри Сурі (VIII ст.), сирійські оповідки Абу-ль-Фараджа (XIII ст.) тощо. Можливості С. розкривалися за доби Відродження: «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського, анонімні «Листи темних людей», «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Про відмінності в релігіях» М. де Сент-Альдегонда, твори німецьких «гробіанців» К. Шайдта, Й. Фішарта, італійська комедія масок, класицистичні комедії Мольєра, сатири (як жанр) Н. Буало, байки Ж. Лафонтена, І. Красицького, крутійський роман М. Алемана, А. Р. Лесажа та ін. У добу Просвітництва С. використовували Д. Дефо (роман великої дороги «Моль Флендерс»), Г. Філдінг («Історія Тома Джонса, найди»), Т. Дж. Смоллет («Пригоди Перегріна Пікля»), Ш. Л. де Монтеск'є (гротескні «Перські листи»), Д. Дідро («Небіж Рамо»), Вольтер («Кандід», «Простак», «Мікромегас»), Дж. Свіфт («Мандри Гуллівера»), П. О. де Бомарше у комедіях тощо. Яскравими виразниками романтичної С. були Дж. Г. Байрон, Е.-Т.-А. Гофман, Жан Поль, М. Гоголь, Г. Гейне. Привертали увагу сатиричні п'єси Л. Тіка, казки та оповідання К. Брентано, А. Шаміссо, Ф. Фуке, в яких дійсність відображена в образі осоружного філістера. На чисту С. були зорієнтовані реалісти Ч. Діккенс, М. Салтиков-Щедрін, В. Теккерей, А. Франс, Марк Твен, Б. Шоу, Я. Гашек, Б. Нушич та ін. Важливою її вважали байкарі І. Крилов, Л. Глібов, П. Славейков, Г. Александреску, Е. Штейнбарг та ін. Модерністи, висвітлюючи проблему відчуження людини у дегуманізованому суспільстві, тяжіли до філософського трактування сюжету, космічної символіки, пародіювання і травестування. Особливо похмурої тональності С. набула у драмі абсурду, часто межуючи з чорним гумором. Її застосовували в науковій фантастиці, в антиутопії, як-от у романах «Собаче серце», «Фатальні яйця» М. Булгакова. У вузькому розумінні С. називає твір викривального характеру. Першим сатиричним текстом давньоукраїнської літератури, що зберігся, вважається сеймова промова «каштеляна смоленського Мелешка» перед королем Жигмонтом III (1589). Можливості С. реалізовані у творах полемічної літератури, передусім у памфлетах Івана Вишенського, в інтермедіях, вертепах, у творчості мандрованих дяків, у сатиричних віршах Климентія Зиновієва, Івана Величковського, байках Григорія Сковороди. Важливими для її розвитку були травестована ірої-комічна поема «Енеїда» І. Котляревського, стильовий струмінь котляревщини, творчість П. Гулака-Артемовського («Пан та Собака»), Г. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), Є. Гребінки (байки), М. Гоголя («Ревізор»), Т. Шевченка («Сон», «Кавказ», «Великий льох», «Царі», «П. С.», «Юродивий», «Осії глава XIV» тощо), Л. Глібова (байки), І. Нечуя-Левицького («Афонський пройдисвіт»), С. Руданського (співомовки), І. Карпенка-Карого («Хазяїн»), М. Старицького, О. Маковея, І. Франка, Леся Мартовича («Лумера»), В. Самійленка, Лесі Українки та ін. Їх традиції поглибили В. Винниченко, В. Еллан (Блакитний), Остап Вишня, В. Чечвянський, Ю. Вухналь, С. Пилипенко, М. Куліш, І. Багряний, Т. Осьмачка, І. Керницький, Федь Гриндак, С. Олійник, С. Воскрекасенко, Ф. Маківчук, Ю. Івакін, О. Чорногуз, Ю. Андрухович, Р. Пастух та ін. Українські письменники використовували не лише традиційні жанри, а й розвивали нові, як-от співомовки С. Руданського чи усмішки Остапа Вишні. Терміном «С.» називають також сукупність сатиричних творів: памфлет, фейлетон, гумореску, пародію, пастиш, байку, епіграму, шарж тощо.

Сати́рик — автор сатиричних творів (Остап Вишня, С. Олійник та ін.) або їх виконавець.

Сатирико́н *(грец. saturikon)* — назва сатиричної драми за античної доби та середньовіччя, іноді сатиричного роману.

Сатири́чна ка́зка *(лат. satira, від satura: суміш)* — найпізніший жанровий різновид усної народної творчості, окреслений О. Міллером, епічний уснопоетичний наратив, у якому в загостреній формі

висміюються негативні явища громадського і родинного життя, різностанові соціальні типи (ледацюги, скнари, шахраї, брехуни та ін.) і вади людського характеру. Якості персонажів С. к. змальовані лаконічно, з використанням прийомів контрасту, події розгортаються динамічно. Твори цього жанру притаманні доробку романтиків К. Брентано, А. Шаміссо, особливо Е.-Т.-Ф. Гофмана. Використовував її можливості М. Салтиков-Щедрін («Казки», 1882—86), який довів тенденції викриття абсурдного довкілля до нещадного висміювання, використовував прийоми гротеску, сарказму, фантастики.

Сатири́чна коме́дія *(лат. satira, від satura — суміш і грец. kōmōdia — весела процесія з музикою)* — жанр комедії, в якому об'єктом нищівного висміювання є події громадського, політичного, артистичного, побутового життя, близький до фарсу, бурлеску, комедії звичаїв, комедії характерів. Зображувані у С. к. явища не підлягають виправданню. С. к. започаткована в античній літературі, зокрема творами «Вершники», «Арахняни», «Хмари», «Оси», «Птахи», «Лісістрата» Арістофана, «Кіклоп» Еврипіда. Популярність С. к. зросла за доби Ренесансу та постренесансу: «Мандрагора» Н. Макіавеллі, «Вольпоне» Б. Джонсона, «Кумедні манірниці», «Тартюф», «Мізантроп», «Лікар мимоволі», «Скнара», «Міщанин-шляхтич» Мольєра, «Школа лихослів'я» Р. Б. Шерідана, «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Приезжий из столицы [...]» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ревізор» М. Гоголя, «Мартин Боруля», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Відомі люди», «Суботній вечір», «Гра інтересів» Х. Бенавенте-і-Мартінеса, «Клоп» В. Маяковського, «Мина Мазайло», «Народний Малахій» М. Куліша, «Некрасов» Ж. П. Сартра тощо.

Сатири́чна пі́сня — пісня, в якій висміюються негативні явища громадського чи родинного життя, викривається ледарство, шахрайство, дурість, нехлюйство та ін. («Грицю, Грицю, до роботи», «Ой гоп, таки так!», «Якби я був полтавський сотник» тощо).

Сати́рівська комéдія *(грец. satyros — демон родючості і грец. kōmōdia — весела процесія з музикою)* — первісна назва обрядів, присвячених Діонісу, у яких брав участь хор сатирів — цапоногих лісових демонів. Їй були властиві елементи грубого комізму. Значне місце у ній посідали хор, музика, танці сатирів (сикінніди). Витіснена давньогрецькою комедією та трагедією, вона з'явилась у творах трагіка Пратіна з Флінта (прибл. 515 до н. е.), у якого трагічні персонажі опиняються у комічних ситуаціях. Зберігся лише один фрагмент його драматургії. С. к. відчутна у фастнахтшпілях, у масляній.

Сати́рна поéма *(франц. poeme au satyre)* — паренетична поема, що є розлогим монологом сатира (у давніх греків — лісове божество, втілення грубої природної сили, демон плодючості, супутник Діоніса), який критикує політичні події, діяльність громадських установ, звичаї тощо. Твір супроводжується різними порадами щодо вдосконалення, реформування суспільного життя.

Сатоді́кум — віршовий твір, започаткований Сотадеєм Маронейським (III ст. до н. е.), у якому стопи віршового рядка обраховувалися справа наліво, вважалися різновидом паліндрома.

Саторі́кум *(грец. soterion — зцілювальний)* — поетичний твір, адресований певній особі, що містив вітання з приводу одужання. До жанру звертався Стацій (I ст.).

Сату́ра *(лат. satura, букв. — суміш)* — жанр, невеликий за обсягом твір давньоримського письменства, збірник лаконічних різних за змістом і формою віршових та прозових творів (притчі, інвективи, моралізаторські замальовки тощо). Запроваджений Невієм (II ст. до н. е., збереглося два невеликі фрагменти у формі діалогу) як переосмислення елліністичних ямбів Каллімаха. Жанр розвивали Еній (суперечка смерті та життя), Пакувій, Персій. Вони звертались до розмовно-побутового діалогу, в якому автор виконує роль мовця, спонукає до бесіди персонажів, вводили інтертекстуальні елементи (пародія, автобіографія, мемуари), вдавалися до полеміки, до заперечення абсурдної дійсності, несумісної з ідеалом доброчинного минулого (virtus). Найповніше жанрові особливості С. розкриті у Луцилія Гая, у творах Горація, в якого пафос висміювання пом'якшений під впливом тенденцій Августового віку, модифікувався у посмішку. Звертався до С. і Ювенал, з іменем якого пов'язують засилля риторичної патетики, що суперечить народній сміховій культурі, поряд із використанням фольклорних елементів. Він застосував пафос обурення (indignatio), зумовлений вадами й хворобами суспільства, усунув традицію дотепного глузування, залишивши у творах елементи лихослів'я. С. розвивалася й у формі діалогу з перевагою прози. Виникнувши в елліністичну добу, вона представлена у формі філософської діатриби (Біон, Телет), еволюціонувала до меніппової сатири (твори Меніппа, Лукіана із Самосати, який їх зберіг, Варрона, Сенеки), позначилася на «Сатириконі» Петронія, почасти на «Золотому віслюкові» Апулея. С. деякий час не застосовують, вона поновлена класицистами А. Рентьє, Н. Буало, А. Кантеміром та ін. Жанр вплинув на романи «Дон Кіхот» М. де Сервантеса, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, комічний діалог «Спосіб вилюдніти» (1610) Б. де Вервіля.

Сатурні́йський верс *(лат. satura, букв. — суміш і versus — лінія, риска, рядок вірша)* — найдавніший епічний тонічний верс давньоримської народної поезії, яка у III ст. до н. е. адаптувала давньогрецьку версифікацію. Відрізняється від квантитативної системи віршування, згодом асимільований нею. Зберігся у нечисленних епітафіях, в уривках поем Лівія Андроніка та Невія, віршах Енія. Складається з двох розділених сильною цезурою піввершів (перший — довший), зазвичай три-, двослівних, інколи з алітерацією. Очевидно, С. в. походить від індоєвропейського силабічного верса, в якому довгий склад замінений двома короткими. Українською мовою перекладається шестистопним ямбом:

На Мальту переходить // римлянин, і острів
Руйнує і грабує, // вороже нищить все [...] (Невій).

Свідо́мість — вищий рівень відображення, духовного освоєння об'єктивних властивостей предметів і явищ довкілля та внутрішнього світу, притаманний лише людині. Емпірично С. постає як мінливі чуттєві та розумові образи, що виникають перед індивідом у його внутрішньому досвіді і передують практичній діяльності, пов'язують психічний зміст і Его. С. характеризується активністю, інтенційністю, здатністю до рефлексії, до інтроспекції, мотивацією,

ціннісними настановами тощо С кожного індивіда унікальна, пов'язана з його самосвідомістю, зумовлена зовнішніми та внутрішніми чинниками Часто С сприймається за безякісну умову існування психіки («світло» або «поле» С) чи ототожнюється з певною функцією, передусім із мисленням Її складниками, крім мислення, є емоції, переживання, воля, самосвідомість, інтуїція, світогляд, саморегуляція тощо С як універсальна модель людського світогляду відображена передусім у мові Постаючи як індивідуальна, притаманна окремій особистості, С також може бути національною, науковою, художньою тощо Є предметом вивчення багатьох наук — філософії, психології, психоаналізу, лінгвістики, логіки, антропології, соціології, фольклористики, етнографії, етнології, літературознавства Твори фольклору та письменства від давнини до сучасності сприймаються як документ людської С, а також несвідомого Висвітлення С у творах архаїчної та античної доби полягало в опосередкованому її зображенні через вчинки, яскраве почуття й нехтування внутрішніми мотивами У добу християнського середньовіччя у творах змальовані глибокі сердечні переживання людини, що суперечили етикетним нормам того часу, зумовлені потребою здійснити екзистенційний вибір У письменстві Ренесансу та постренесансу С постала як арена боротьби мотивів, умонастроїв, імпульсів людини, пов'язаних із формуванням і розвитком концепції антропоцентризму, що зумовлювали зародження психологічного аналізу внутрішнього світу людини Він був розвинутий у творчості Ж Ж Руссо, сентименталістів, поглиблений романтиками, реалістами, частково ранніми модерністами Водночас С абсолютизувалася як у світоглядній моделі картезіанства, так і в художній практиці класицизму, Просвітництва, реалізму Перегляд статусу С було здійснено завдяки психоаналізу, який висвітлював її у напруженому співвідношенні з несвідомим і надсвідомим, що вплинуло на творчі пошуки письменників (митців) XX ст

Свідо́мо деструкти́вний соне́т *(лат destructivus руйнівний і італ sonetto, від лат sonnus звук)* — сонет із навмисно порушеною строфічною структурою Так, М Ушаков в експерименті «Сонет вступу» (цикл «Експерименти») використовує своєрідний нерегулярний вірш (антисонет), астрофічну форму, близьку до прозопоезії

Сві́дчення — спосіб доведення істинності, достеменності інформації, підкріплений документами, автентичними пам'ятками, щоденниками, чернетками, листами, розповідями очевидців тощо С важливі у літературознавстві, зокрема у текстології, палеонтології, використовуються в біографічному й бібліографічному методах аналізу

«Сві-й-та́нок» — студентський альманах Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, на сторінках якого друкуються різножанрові художні твори переважно студентів відділення літературної творчості, членів літературної студії імені М Рильського та ін Заснований у 2003 як відновлення «Альманаху літературної студії імені Василя Чумака» (1960), що мав назву «Світанок» (І Драч, П Засенко, Ю Мушкетик, М Сом, О Лукій, М Шудря) З'явилося три його випуски (2003, 2004, 2006) Альманах виходить за редакцією М Наєнка, А Ткаченка, О Астаф'єва, Наталі Костенко та ін Видання має рубрики поезії, прози, перекладів, драматургії, критики, літературознавства тощо Деякі автори альманаху, як-от Ольга Башкирова, О Стусенко, Олеся Мамчич, Олеся Ляшенко, Олеся Мудрак, входять до НСПУ Крім їхніх творів, на сторінках «С » друкується доробок Ірини Антипової, Надії Гаврилюк, Юлії Джугастрянської, С Огородника, Анни Шевченко, Оксани Яковини, Лесі Ковальчук, Світлани Павлишиної, Тетяни Третяк, Оксани Шуруй, В'ячеслава Левицького та ін

«Світ» — громадський і літературний місячник (Л , 1881—83) за редакцією І Белея На його сторінках друкували твори західноукраїнських і наддніпрянських письменників, громадських діячів, науковців М Драгоманова, О Терлецького, О Кониського, Хв Вовка, Є Борисіва, В Лащанського та ін У «С » дебютував І Перекотиполе (псевдонім Б Грінченка) Часто в часописі подавали твори І Франка незавершена повість «Борислав сміється», аналітичний «Огляд української літератури за 1880 рік», науково-публіцистична стаття «Мислі о еволюції в історії людства», шевченкознавчі розвідки, «Знадоби до вивчення мови й етнографії» (4 частини), статистична студія «Промислові робітники в східній Галичині в р 1870», а також публікації М Драгоманова («Війна з пам'яттю Шевченка», «П'янство, штука і свобода»), рецензії В Коцовського, автобіографії М Лисенка, І Нечуя-Левицького, О Кониського, біографії Я Неруди, Ф Достоєвського та ін Вважалося, що журнал продовжував традиції «Правди», але його вадою, на думку М Драгоманова, був випадковий підбір матеріалу, а, за спостереженням І Франка, «кружків, народного і сучасного в ньому мало»

«Світ» — літературно-науковий тижневик (Л, 1906—07), видання В Будзиновського У ньому спочатку працювала редакційна колегія (В Бірчак, П Карманський, О Луцький, М Яцків), видання вважалося органом «Молодої музи» У «С » пропагували теорію високого мистецтва, друкували твори Ольги Кобилянської, П Карманського, О Луцького, Б Лепкого, В Пачовського, М Яцківа, Катрі Гриневичевої та ін , критичні статті, бібліографічні огляди, переклади із зарубіжних літератур, зокрема з доробку Г Гейне, Л Якобовського, Г де Мопассана, А Франса та ін Редакція ставила за мету вести читачів «від злиднів і турботних дисонансів на соняшні левади, запашні ниви, в світ ясних, золотих зір» Багато опублікованих у «С » матеріалів порушували важливі соціальні й національні теми З 1907 спрямування видання змінилося, коли поміркований В Будзиновський відійшов від модерністів, очолив тижневик, став надавати перевагу творам реалістів У журналі надрукували роман «Богдан Хмельницький» М Старицького та Людмили Старицької-Черняхівської, п'єсу «Сава Чалий» І Карпенка-Карого, твори В Щурата, С Яричевського, новели Ю Кміта, публіцистику, літературно-критичні статті В Будзиновського тощо На сторінках тижневика з'являлися репродукції творів видатних художників, портрети гетьманів України, зображення історичних пам'яток, світлини визначних українських діячів кінця XIX — початку XX ст

«Світ» — ілюстрований двотижневик для широкого кола читачів (Л , квітень 1925 — грудень 1929) за редакцією С Микитки Крім огляду літератури, редакція прагнула здійснювати аналіз усіх сфер

суспільного життя На сторінках видання публікувалися твори І Борщака, М Гнатишака, М Возняка, В Дорошенка, П Карманського, І Квасниці, Д Козія, Б Лепкого, Л Луківа, Г Новополіна, М Рудницького та ін , доробок наддніпрянців В Підмогильного, П Тичини, Д Загула, Г Косинки, М Івченка та ін Світову літературу представляли переклади творів Жорж Санд, М Лермонтова, Ш Бодлера, А Рембо, Г де Мопассана, Ф Ніцше, А Барбюса, С Єсеніна, Джека Лондона, М Метерлінка, Р -М Рільке, Р Тагора, С Цвейга та ін

«Світ» — державне спеціалізоване видавництво (Львів), що друкує переважно навчальну літературу для учнів та студентів «С » надрукував «Історію української літератури» М Возняка, «Слово Благовісту Українська релігійна поезія» в упорядкуванні Т Салиги, «Вибрані поезії» Кароля Войтили, «Камінне жниво» Р Лубківського, колективну працю «Видавнича справа та редагування в Україні постаті і джерела (XIX — перша половина XX ст)», тритомні «Українські часописи Львова 1848—1939 рр » М Романюка і М Галушка, дослідження «Українська література XIX — початку XX ст в новому осмисленні» Інни Приходько, «Українські духовні пісні» тощо Видавництво комплектує серії «До джерел» («Стратим-Лебідь» М Богдановича, «На переломі епох Літературні статті, есеї, огляди, критика, спогади» С Гординського, «Руський ліхтар, або Небо лемків Поезія 1956—99» Є Герасимовича), «Подвижники національної ідеї» («Марко Боєслав — сурмач УПА» І Гущака, «Євген Маланюк» Т Салиги), «Молодий “Світ” України» («Теплі сни» В Войновича, «Злочинці паралельного світу» Галини Малик, «Деякі пісеньки, бо всіх не можна скласти» І Калинця, «Кольорові парасольки» Марії Людкевич)

«Світи́льник неугаси́мий. Па́м'яті Іва́на Ли́пи» — літературно-художній збірник, виданий у 1924 Ю Липою (Каліш, 1924) у таборі інтернованих українських вояків у Польщі Розпочинається вступним словом-присвятою, статтею «Життя, як казка» Ю Липи, в якій описано життя і творчість письменника, громадсько-культурного, політичного діяча І Липи (1865—1923) Роздуми про нього мають назву «Корабель будучності» У бібліографічній частині збірника вміщено «Спис творів» І Липи, фрагменти його листів, щоденника, відгуки про творчість Завершує збірник вірш «Вінок синівський» Ю Липи Кольорову обкладинку книги виконав графік П Ковжун

Сві́тлий шрифт *(нім Schrift, від schreiben писати)* — шрифт із відносно невеликою товщиною штрихів, який дає найчіткіше зображення порівняно з іншими зразками цього кегля Внутрішньолітерний інтервал такого шрифту у 2—4 рази ширший від товщини основного штриха

Світова́ літерату́ра — поняття на позначення єдності літературного процесу, зумовленої «швидкістю засобів пересування, яка дедалі збільшується, взаємовпливом і спілкуванням культур», термін Й -В Гете (вперше вжитий у розмові з Й -П Еккерманом, запис від 31 січня 1827) Однак ідея С л була висловлена ще у трактаті «Про монархію» (1312—13) Данте Аліг'єрі, осмислювана під час суперечки «давніх» і «нових», у праці «Основи нової науки про загальну природу націй» (1725) Дж Віко, у міркуваннях Й -Г Гердера, Ф Шиллера, В Ваккенродера та ін Еволюцію С л від давнини до сучасності, виявлення її закономірностей вивчають історики та філософи, розглядаючи сукупність багатьох національних літератур не як суму доробків письменників, а як міжлітературні взаємозв'язки, розвиток художньої та суспільної свідомості з урахуванням темпів їх динаміки Історія С л сприймається у межах «великого часу», який усвідомлювали вже за доби середньовіччя, коли письменство формувалося на перетинах різних літератур (культур) латиномовної, церковнослов'янської, арабської, санскритської Системні підходи до теоретичного та історичного осмислення С л формувалися на початку XIX ст Г -В -Ф Гегель запропонував модель співвідношення символічного, класичного та романтичного дискурсів Вже на початку XX ст були поширені три інтерпретації поняття «С л » як простої суми всіх творів від первісної доби до сучасності, як вибраної кількості кращих творів усіх народів, як процес взаємозбагачення літератур на високому рівні розвитку культури Значні можливості для вивчення С л були запропоновані порівняльним літературознавством, а також методологіями соціокультурних досліджень так, у чотиритомній «Соціокультурній динаміці» (1937—40) П Сорокіна історію світової культури висвітлено, починаючи від «ідеаціональної» системи з царством Бога та символічного стилю до «ідеалістичної» з обстоюванням реальної людини в ідеальній проекції і «чуттєвої», вільної від релігійних настанов, перейнятої безпосередніми насолодами В інших працях спростована єдність культури та соціуму наприклад, Л Гумільов («Етногенез та біосфера Землі») розглядав історію етносів як єдино оптимальну форму існування людства Перші спроби відтворити цілісний розвиток С л наявні в «Історії загальної літератури» у п'ятнадцяти випусках (1880—92) за редакцією А Корша та О Кірпічникова Її автори, прихильники порівняльно-історичної методології, вважали історію національного письменства не наукою, а навчальною дисципліною, на противагу світовій (загальній) Тенденція до європоцентризму обмежувала позитивістську концепцію історії письменства обстоювану І Теном У зарубіжному літературознавстві з'явилась «Історія літератури Європи та Америки від Ренесансу до наших днів» (Париж, 1825) П Ван Тігема, який досліджував лише європейську літературу, вважаючи інші периферійними Домінування європоцентризму характерне для праць А Герара («Вступ до світової літератури», 1940), Л Лаваллета («Літературна історія світу», 1948) Водночас Є Лаатс («Історія всесвітньої літератури», 1953) розглядав літературний процес як сукупність автономних складників кількох світових письменств, Е Тунк («Ілюстрована всесвітня література», 1954) — як «суму найрепрезентативніших творів» певних народів Адекватним представленням С л вважають восьмитомне видання «Історії всесвітньої літератури» (1983—91) за участі академіків М Конрада, Д Лихачова, Ю Віппера, Б Сучкова та ін , а також українських літературознавців В Микитася, В Крекотня, О Мишанича, М Яценка, А Засенка та ін У ньому уникнуто протиставлення західної та східної художньої творчості, подолано упереджене їх поцінування, розкрито еволюцію національних письменств у єдиному річищі стадіального розвитку до кінця XX ст , у синхронному та діахронному аспектах виявлено спільні ознаки

жанрової типології різних літератур. Так, національні письменства відіграють другорядну роль за доби середньовіччя, коли поширюється героїчний епос, рицарський роман, міська сатира латиною тощо, їх значення як феноменальних утворень зростає в добу Ренесансу, сприяє формуванню різних стилів, напрямів, поглибленню контактних взаємозв'язків постренесансного періоду.

Світова́ скорбо́та *(нім. Weltschmerz, франц. mal du siécle)* — всеохопний песимізм, поєднаний із розчаруванням у довкіллі та його цінностях, що не відповідають високим ідеалам. Поняття запровадив Жан Поль («Зеліна, або Безсмертя душі», 1810) на позначення настроїв меланхолії, відчаю та розпачу, притаманних поезії Дж. Г. Байрона. Мотиви С. с. з'являються ще у творах античних письменників. Зокрема, про них згадували Сенека («Про спокій душі»), М. Монтень («Про досвід»). Вони характерні для «Страждань молодого Вертера» Й.-В. Гете, «Прогулянок самотнього мрійника» Ж. Ж. Руссо. За доби романтизму з конфліктом між ідеалом та дійсністю створені похмурі образи: Рене («Атала» Ф. Р. де Шатобріана), Рокероль («Титан» Жан Поля), Оберман («Оберман» Е. де Сенанкура), Манфред, Чайльд-Гарольд («Манфред», «Мандри Чайлд-Гарольда» Дж. Г. Байрона), Євгеній Онегін («Євгеній Онегін» О. Пушкіна), Печорін («Герой нашого часу» М. Лермонтова), Конрад Валенрод («Конрад Валенрод» А. Міцкевича) та ін. С. с. домінує у ліриці Н. Ленау, Дж. Леопарді, А. Метлинського. А. Шопенгауер («Світ як воля та уявлення», 1819—44) з позиції філософії обґрунтував закономірність песимістичного світогляду, поглинутого засиллям світової волі, що породжує страждання.

Світові́ сюже́ти і о́брази — традиційні вічні сюжети і образи, сформовані на основі концепції європоцентризму в літературознавстві.

Світо́гляд — система поглядів, понять, переконань та уявлень про довкілля, історію, внутрішній світ людини; інтеграція досвіду письменника, втілена у художніх творах. С. має практичний, теоретичний, етногенетичний, етичний, емоційно-чуттєвий, ціннісно-оцінювальний аспекти, постає формою освоєння дійсності. Його функція полягає у синтезуванні теоретичного знання і практичного досвіду в методологічні настанови, у виробленні загальних принципів і норм поведінки, орієнтації у світі. С. особистості має емоційне забарвлення, перетворюється на переконання, на персональну настанову, життєву позицію. Розрізняють такі ненаукові і наукові історичні типи С.: міфічний, релігійний, науково-філософський, які безпосередньо пов'язані з літературною практикою, а також рівні світовідчуття, світосприйняття, світоуявлення, світорозуміння. За традицією, вітчизняне літературознавство, особливо народницького спрямування, наполягало на визначальному впливі С. на ідейну спрямованість письменства, визначало за цим критерієм сутність літературних напрямів. Соціологічне радянське літературознавство профанувало цю спрощену модель, твердило, що письменник може успішно творити тільки з позицій «прогресивного», «революційного», класового С., засвоївши ази марксистсько-ленінської філософії. Це спричинювало поширення штучності й нещирості в літературі, появу розриву між суспільним і художнім С. авторів. У 50—70-ті XX ст. точилися полеміки про суперечності між політичними та естетичними поглядами у структурі С. митця, які були згубними для його творчості, що давало змогу компартії маніпулювати письменниками, звинувачувати їх за «ідеологічні прорахунки» чи «ідейні збочення», відступи від засад «соцреалізму». Попри схематичні трактування проблема ролі С., світосприйняття митця у його творчому процесі залишається актуальною. С. постає не лише як система найзагальніших філософських, естетичних, політичних, етичних, релігійних поглядів творчої особистості на довкілля, світ і місце в ньому, а й як своєрідний чинник, що визначає життєву і творчу позицію автора, розуміння ним світу і самого себе, можливостей таланту, як основа художньої творчості. Тому в літературних творах відображений синтез інтелектуального й емоційного складників С.: притаманні певному часу переконання, принципи пізнання, ідеали й норми. Співвідношення між різними аспектами С. письменника впливає на зміну літературних стилів і напрямів. З огляду на це пам'ятки писемності й набутки письменства, де порушуються універсальні проблеми взаємин людини і світу, людини і Бога, життя і смерті, добра і зла, вважаються неоціненним предметом дослідження літературознавства й інших гуманітарних дисциплін. Протягом XIX ст. визначальним для С. українських письменників стає світовідчуття, зумовлене українським культурно-просвітницьким рухом. У літературі XX ст., крім засилля марксистсько-ленінських постулатів, помітні впливи ніцшеанства, бергсонізму, екзистенціалізму, тобто переживання сенсу людського буття.

«Свобо́да» — культурно-просвітницька газета (1897—1939), яка продовжила традиції «Читальні»; обов'язки її редактора в різні роки виконували К. Левицький, В. Нагорний, В. Будзиновський, В. Бачинський, С. Баран, В. Целевич та ін. Була виданням НДП, УНДО. У текстах «С.» спочатку застосовували етимологічний правопис, з 1900 — фонетичний. На її шпальтах переважала публіцистика, що мала виразно політичне забарвлення під час національно-визвольних змагань та в період польської окупації Галичини, спрямовувалася на об'єднання державницьких сил українців. Крім того, у ній висвітлювали проблеми освіти, господарських відносин тощо. У газеті друкували історичні студії В. Будзиновського про козацтво, І. Крип'якевича про українські міста, нариси про княгиню Ольгу, гетьманів П. Сагайдачного, І. Мазепу, а також про Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, В. Стефаника, Л. Мартовича, М. Грушевського, К. Левицького, Є. Олесницького. Також у ній вміщували твори Є. Гребінки, Т. Шевченка, М. Гоголя, Марка Вовчка, О. Стороженка, І. Франка, О. Маковея, С. Коваліва, Б. Лепкого, В. Стефаника, Ольги Кобилянської, М. Яцківа, А. Чайковського, А. Лотоцького, Л. Лотоцького, Р. Купчинського, Т. Бордуляка, К. Поліщука та ін. Газета подавала інформацію про «розстріляне відродження» на Наддніпрянщині, засуджувала етноцид і асиміляцію українців Москвою, Польщею, Румунією. У газеті висвітлювали зініційований більшовиками голод 1932—33 («Голод на Україні», «На Україні — голод!»), вміщували докладні статті «Голод на Великій Україні», «Голод на Україні та його причини» С. Хоруницького. Багато матеріалів присвячені подіям у Карпатській Україні, яка проголосила свою незалежність. Видання постійно зазнавало цензурно-

го втручання з боку влади Австро-Угорщини, а з 20-х XX ст. — Польщі.

Свобóда твóрчості — визнання права митця на вільне художнє самовиявлення, створення нової, іншої художньої дійсності за притаманними їй законами. Поняття має креативний, артистичний, естетичний, гносеологічний, соціальний аспекти. С. т. вважається обов'язковою передумовою творчого процесу.

«Святи́й Володи́мир» — щорічний літературно-художній вісник-альманах Інституту журналістики Національного університету імені Тараса Шевченка за редакцією І. Мегели (шеф-редактор В. Різун). Створений у 1999 за ініціативою студентів. Видання з'явилося за сприяння А. Москаленка та В. Скопенка. На сторінках альманаху можна ознайомитися з поетичними, прозовими, літературно-критичними, публіцистичними, мистецтвознавчими творами молодих журналістів, зокрема О. Гвоздика, А. Кушніра, П. Коропчука, Д. Вишнякова, В. Гудими та ін.

Свящéнна парóдія *(грец. parodia, букв.: жартівлива переробка)* — травестування біблійних образів, сюжетів, богослужебних ритуалів латиною та народною мовою, поширене в добу середньовіччя. Найдавнішим зразком такої пародії вважається відома у багатьох рукописах анонімна латинська «Вечеря Кипріана» (V—VII ст.), в якій описані дійові особи Старого та Нового Завітів. Сміхова культура відображена також у візантійських «Чернечих жартах» (VI—VII ст.), своєрідному веселому катехізисі, призначеному для виконання під час Великодня, Різдва. Були популярними й жартівливі молитви та гімни вагантів, ігрові проповіді на честь «св. Ковбаси» тощо.

«Сéверная пчелá» — російська газета монархістського спрямування (Петербург, 1825—64) за редакцією видавця Ф. Булгаріна; до редагування пізніше долучився М. Греч (від 1831 до 1859). На її сторінках збірку «Кобзар» Т. Шевченка оцінювали з погляду «офіційної народності» (1840, № 101), поема «Тризна» у 1844 мала негативні рецензії В. Межевича, М. Полєвого. Водночас на сторінках видання було вміщено повідомлення про офорти Т. Шевченка «Мальовнича Україна», інформацію про останні дні життя поета і його поховання.

Сегіди́лья *(ісп. seguidilla, від seguir: супроводжувати)* — різновид септими, форма іспанського народного вірша; спочатку складалася з чотирьох версів, до яких у XVII ст. було додано ще три. С. називають й андалузький танець зі співом під звуки кастаньєт і гітари.

Сегмéнт мóвлення *(лат. segmentum: відрізок)* — відтинок, вичленовуваний із мовленнєвого потоку і поновлюваний без втрати значення в інших лінійних структурах тексту. Найменшим С. м. вважають звук, найбільшим — фразу, яка є інтонаційно оформленою фонетико-синтаксичною викінченою за смислом єдністю. Фраза поділяється на синтагми, або мовленнєві відрізки, окреслені як певна позиційна цілісна змістова та ритмомелодична єдність. У театральному мистецтві термін стосується поділу п'єси на частини.

Седóка *(япон.: пісня гребців)* — жанр японської поезії, неримований лаконічний вірш, утворений чергуванням п'яти-, семискладних віршових рядків за схемою: 7—5—5—7—5—5. Близький до танка. Поширювався у VIII—IX ст. Приклад вірша невідомого автора з антології «Манйосю» (XI ст.):

Ти прошмигни в щілинку непомітно
Крізь занавіску
В перлах дорогих!
Якщо ж мене благопристойна ненька
Спитає: «Що це?»,
«Вітер!» — відповім (переклад І. Бондаренка).

Сезóн *(франц. saison, від лат. satio: сівба)* — у театрознавстві — період показу вистав глядачам.

Сейм *(польс. sejm)* — сатиричний жанр у давньопольській літературі (XVI—XVII ст.), віршові чи прозові твори, в яких пародіювалася стилістика законодавчого органу Речі Посполитої, передусім протоколів. Вважається різновидом політичної сатири, наприклад «Сейм німецький» М. Бєльського.

Секвéнція *(лат. sequentia: слідування)* — середньовічна латинська поезія, вживалася як вставка до канонічного тексту літургії, була підтекстовкою до вигуку «алілуя» у псалмах. Запроваджена у релігійній ліриці (IX ст.) санкт-галленською школою у південній Німеччині, поширена у південній Франції (XIII ст.). С. були антифонними, зі строфою та антистрофою, з мінливим силабічним віршем, з XII ст. — із силабо-тонічним віршем. Зразками жанру вважаються «Секвенція на Різдво Господнє», «Секвенція на свято П'ятдесятниці» Ноткера Затинальника, «Секвенція Діві Марії», «Великодня секвенція» Віпона, «Секвенція про Святу Трійцю» Германа Розслабленого, «Секвенція про одинадцять тисяч дів» Гільдегарди фон Бінген. У світській ліриці поширилася завдяки вагантам, вплинула на доробок трубадурів, мінезингерів та ін.

Секстéт *(нім. Sextett, від лат. sextus: шостий)* — строфа з шести версів на дві або три рими з довільним римуванням, маловживаний термін:

Чи зумієш ти кохати,
Щоб за все, про все забути,
Щоб усі зірвати пути,
Щоб усі зламати грати?
Чи зумієш ти літати,
Щоб зі мною в парі бути? (М. Вороний)

У вірші М. Вороного використане римування за схемою *abbaab*. Можливі й інші варіанти за схемою *ababab* («Слово про рідну матір» М. Рильського). У доробку Марії Кіяновської наявний С. на три рими за схемою *abcabc*:

неозванна ненависть а ти мене все ж не почуєш
повернення твоє і підбори звучать суголосно
сухожиллями колій ти вертаєшся в міф свого міста
Клеопатро моя ти свій різьблений профіль малюєш
причандаллям жіночим несподівано і скрупульозно
як фієста лінива як фієста падка і врочиста.

Зрідка вживається С., у якому парні верси римуються через один віршовий рядок (монорима), а непарні — неримовані. Він поширений переважно в англійській поезії:

Він не одяг червоний плащ —
Вино ж червоне й кров;
Він руки мав в вині й крові,
Як суд його знайшов,
Бо жінку ту, яку любив,
Він в ліжку заколов (О. Вайлд).

Термін запозичений з музики, де він означає твір для шести виконавців у музично-драматичній п'єсі.

Секстина *(нім. Sestine, англ. sestina, франц. sizain, рос. секстина, від лат. sex: шість)* — тверда строфічна форма із шести строф та шести одинадцятискладників у кожній. Слова, що завершували ямбічні рядки у першій строфі, вживалися так само і в інших строфах із послідовністю *ababcc*. Наприкінці інколи додавали «посилання», власне тривірш, що вбирав прикінцеві слова попередніх строф, по одному півверсу з кожної. С. розвинулася з канцони трубадурів (Арнаут Даніель, XII ст.), введена в італійську поезію Данте Аліг'єрі та Ф. Петраркою, поширена в інших європейських літературах від доби Відродження (Ф. де Еррера, Л. Камоенс, Понтюс де Тіар, Я. Кохановський), але не була популярною. С. називають також шестирядкову строфу подовженого (п'ятистопного чи шестистопного) ямба, яка складається з чотиривірша з перехресним римуванням та двовірша (диптиха) із суміжним римуванням також за схемою *ababcc*. Її вважають епічною, або звичайною. Така форма відома в українській поезії:

Щодень гостріші лінії руки,
Темніше — восковіюче обличчя,
І голос твій уже такий слабкий,
Неначе він доходить з потойбіччя,
Гарячим болем спалені уста,
А в узголов'ї — чорна тінь хреста
(І. Качуровський).

Інколи у С. вживається римування *abbacc*, чотиривірш має суміжні й кільцеві рими замість перехресних:

Черет і осока обняли сонний став
І пусто скрізь. Лиш дівчина порою,
В забутий парк забрівши самотою
На галяві, серед високих трав,
Коли південь виблискує й палає,
Із бабки срібної вінок собі сплітає
(В. Свідзинський).

Трапляються С., побудовані за принципом тернарного римування (*aabccb*), як у «Ранковій пасторалі» В. Герасим'юка. Таку віршову форму називають ще ронсаровою строфою. Ці схеми римування виникли в середньовічній італійській поезії, зазнавши у процесі еволюції певних модифікацій. Найважча, рідкісна (лірична) форма С. має вигляд 36 віршових рядків, в яких рими постійно міняються місцями у кожній строфі. Кожна рима, завершуючи попередню строфу, стає першою у наступній. У триверсовій строфі (торнада) використовується римування *eca* або *ace*. Зверталися до такого римування Е. Паунд, Т. С. Еліот та ін. Різновидом С. вважається віреле.

Сектор випуску *(лат. sector, букв.: той, що розтинає)* — виробничий відділ редакційного апарату радіомовлення і телебачення, який транслює матеріали, контролює техніку мовлення, забезпечує високу якість мовлення та телезображення.

Секуляризація *(лат. saecularis: світський, мирський)* — відчуження церковного майна на користь держави. У літературознавстві та в історії літератури його вживають на позначення аналогічних процесів у письменстві (культурі) — звільнення літератури від впливу канонічних зразків віровчення. Найінтенсивніше С. практикували гуманісти за доби Ренесансу. Тенденції десакралізації спостерігалися вже в античному світі, відомі спроби антропоморфізації богів та поетизування давніх міфів. С. виражена у поетиках класицистів, які, наслідуючи антику, за порадою Н. Буало, не апелювали до Св. Письма, почасти у творчій практиці бароко, в ідеології просвітництва з логоцентризмом та атеїзмом (антиклерикальні романи «Черниця» Д. Дідро, «Векфільський вікарій» О. Голдсміта), у творчості реалістів та натуралістів. Однак засади раціоналізму, культ речей, профанація християнства призводять до помітнішої кризи європейського світосприйняття, до нівеляції духовних цінностей. Натомість письменники доби сентименталізму, романтизму поновлювали у своїх творах сакральні істини. З позицій «філософії життя» С. критикували модерністи (Ш. Пегі, Ф. Моріак, Г. Бель, Г. Грін та ін.). На відміну від західноєвропейського письменства давня українська література розвивалась у сакралізованому христоцентричному річищі; автори використовували прийоми сміхової культури, травестування, але не порушували православного канону. Не притаманні тенденції С. і доробку письменників першої половини XIX ст.: І. Котляревського, Г. Квітки-*Основ'яненка, М. Костомарова, А. Метлинського,* Т. Шевченка та ін. У другій половині XIX ст. П. Куліш продовжував дотримуватися традиції, а мотиви С. з'являються у творах П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки та ін.

«Село» — популярний ілюстрований народницький тижневик (К., 1909—11) за редакцією М. Грушевського. Крім оглядів світових подій та суспільного життя, діяльності Думи, висвітлення господарчих проблем, у ньому з'являлися поезії О. Олеся, В. Самійленка, Г. Чупринки, Я. Щоголева, прозові твори В. Винниченка («Кузь та Грицунь»), А. Тесленка («Страчене життя» та ін.), С. Черкасенка («Земля»), Т. Бордуляка («Дай, Боже, здоровля корові») тощо. До видання застосовували цензуру, перешкоджали вільному його розповсюдженню, а тому воно припинило свою діяльність. Його замінив «Засів», також переслідуваний імперською владою.

«Село і місто» («СІМ») — профутуристичне літературне угруповання (Москва, 1924—27) з відділеннями у Наддніпрянщині, Кубані, Поволжі, Зеленому та Сірому клині, до якого входили українські письменники з цих областей. При ньому виходив журнал «Неоліф», з'явилося двотомне видання творів Т. Шевченка (1925). Угрупованням керували В. Гадзінський, К. Буревій, Г. Коляда.

Селянка *(польс. sielanka)* — див.: **Буколіка, Ідилія.**

Семаа — музичний принцип у термінології суфіїв, своєрідний танок, веселий настрій, викликаний приємною піснею. За спостереженням Шафії-Кендені, суфії подумки поривалися до Бога, серцем прислухалися до внутрішньої музики (фотух), яка їх переповнювала, спонукала до танцю у супроводі сопілки, арфи, тамбурина. Особливе значення С. відводилося у поезії, де вона, виражаючи гармонійний повтор у русі, збагачувала ліричне наповнення вірша, коли музика творила поетичний сенс:

Співаки пішли, а суфі ще в семаа,
У любові є початок, а кінця нема (Сааді).

Вся лірика Джелаледдіна Румі виповнена енергійними С., що надавало його ґазелям динамізму.

Семаана́ліз *(грец sēma знак і analysis розкладання)* — постмодерністська теорія текстуального означування, яку застосовували для трансформації концепцій психоаналізу в лінгвістиці та семіотиці, розроблена Юлією Крістевою («Семіотика», 1969) на противагу семіології Ф де Соссюра Внутрішня логіка запропонованої моделі відповідає поетичній мові з її неоднорідними характеристиками (ритмічна пульсація, тавтологія, розриви, фігури умовчування, лакуни), що були маргінальними в гомогенному контексті європейської літератури XIX—XX ст С долає методологічне звуження семіотики, уявлення про універсальність культури Теорія Юлії Крістевої постає критикою сцієнтизму, виявляє те, що вислизає зі структурного закону, випадає із системи При цьому гетерогенна основа утримується вільними від лінгвістичного коду означувальними практиками (поетична мова, малярство, музика тощо) С деміcтифікує раціональну логіку, тяжіє до теорії пізнання «матеріального» в культурі, обстоює методологію, відмінну від традиційного лінгвістичного аналізу, спрямовану на виявлення *об'єкта, що не зводиться до денотата* Запроваджуючи теорію означування, Юлія Крістева зосереджувалася на мовцеві як суб'єкті, розщепленому на свідоме та несвідоме Це дало їй змогу посутньо підкорегувати вчення про сексуальний потяг З Фройда соціальними аспектами родинності, способу виробництва Проблема ідентичного значення залишалася поза її увагою Натомість джерелом С стала рефлексія над означуваним, що породжується текстом, який, не втрачаючи своїх знакових характеристик у різних дискурсивних практиках, відкриває у собі екран, на який спрямовується його глибинна структура, що сприймається за прояв фенотексту Таке породження видається творенням індивіда і самовираженням текстури Картезіанський мовець у С заміноється розщепленим, незалежним від ідеології знака суб'єктом (трансцендентальним Его, що передує, за Е Гуссерлем, предикативному синтезу), функціонуванням фройдо-лаканівського несвідомого Крістевське розуміння мовця виникло на підставі розмежування семіотичного та символічного рівнів Чуттєве, емоційне ритмічне напруження між ними зумовлює поетичну мову На семіотичному рівні йдеться про нестабільну, безмежну, пульсаційну гетерогенність, засвідчену поняттям «хора», на символічному — про самоусвідомлення і формування суб'єкта

Сема́нтика *(грец sēmantikos означальний)* — розділ мовознавства, який вивчає проблеми значення та тлумачення знаків і знакових виразів природної і штучної мов, поетичного мовлення, окреслених предметною та понятійною сферами С також називає план змісту у мові, що складається з морфем, слів, форм слів, стійких лексичних та фразеологічних сполучень, речень У семіотиці С позначає один з основних аспектів знака Термін запровадив французький лінгвіст М Бреаль у XIX ст, використавши досвід В Гумбольдта, Г Штайнталя та ін С як дисципліна сформувалася у дослідженнях Г Пауля (Німеччина), М Покровського (Росія) та ін, проте системно-структурний підхід до мовних явищ почав застосовуватися з другої чверті XX ст при вивченні фонології та граматики Йдеться передусім про синхронний характер мовної практики, про закриті, стабільні системи лінгвістики тощо У 20—50-ті XX ст з'являються актуальні теорія понятійних та семантичних полів (Й Трір, Л Вайсгербер, В Порциг та ін), теорія ідеографічного опису лексики (П Роже, Т Робертсон, П Буасьєр, Ф Дорнзайф, Х Касарес), зорієнтована на семантичне картографування З 50-х XX ст розвивається метод компонентного аналізу, розбудовуваний на матеріалі кількох замкнутих, виразно структурованих лексичних груп із невеликою кількістю компонентів З'являються ґрунтовні праці з компонентного аналізу С Ульмана, П Гіро, В Звегінцева та ін Значення знаків віднаходять, виявляючи їх денотати, тобто позначувані ними предмети, ситуації тощо Сукупність смислових ознак, співвіднесених зі знаком, є концептом Трапляються випадки відсутності денотата (наприклад, у словах *кентавр*, *мавка*) або концепту (у власних назвах) У широкому розумінні С тлумачать як частину семіотики, пов'язану з металогікою, що висвітлює відношення висловів логічної мови до позначуваних нею об'єктів та змісту, який вони виражають, пояснюючи властивості понять «сенс», «значення», «ім'я», «аналітична істинність», «хибне судження», «істинне судження» тощо Одиницею С є сема На підставі парадигматичних семантичних відношень слова розподіляються за групами синоніми, антоніми, пароніми, лексико-семантичні поля, метафори та ін У художньому тексті С слова змінюють з метою створення іншої дійсності, надають їй емоційно-оцінних конотацій, зумовлених літературним контекстом Образному слову притаманні множинність, дифузність, варіативність С, а також порушення звичних смислових зв'язків між словами чи компонентами речень (поезія футуристів, драма абсурду, проза постмодерністів) Так, у вірші «Театр тіней» Катерини Калитко спостерігається глибинно-асоціативна багатоплановість семантичних полів, несподіване їхнє взаємоперетинання, що викликає ефект одивнення

відчини мені двері свойого лиця
що порипують ледве
на петлях іржавих
бачиш плями століть
на галантних сонцях
що замислено пестять
зотлілі держави

Семанти́чна гру́па *(грец sēmantikos означальний)* — підгрупа слів у межах однієї частини мови, об'єднана спільним значенням

Семанти́чне ви́значення і́стини *(грец sēmantikos означальний)* — формально-логічне уточнення класичної концепції істини, свідчення інтуїтивного уявлення про неї як про відповідну дійсності Поняття запропонував польський логік, представник Львівсько-Варшавської школи А Тарський Йдеться про необхідність подолання смислових парадоксів, притаманних недосконалій, «семантично замкнутій» загальновживаній мові С в і потребувало формалізації, уникнення тавтології для досягнення повної адекватності та формальної несуперечливості Це можливо при перекладі речень із формалізованої об'єктної мови на метамову з несуперечливими визначеннями істини С в і стосується і літературознавства, що сприймається як формалізована мова, яка перекодовує мову літературних творів

Семанти́чне по́ле *(нім Bedeutungsfeld, англ semantic field, франц champ semantique, від грец*

sēmantikos· означальний) — сукупність лексичних одиниць, об'єднаних спільністю змісту і тематичного ряду, яка відображає понятійну, предметну чи функціональну подібність означуваних явищ, вказує на смисловий, змістовий комплекс окремої однозначної чи багатозначної лексеми, слова, лексико-семантичної групи Поняття «поле» запозичене з фізики У межах С п не допускається зміщення значень різних слів, прийнятне у багатозначності, тропах Так, літературним стилям (сентименталізм, футуризм тощо) притаманна частотність вживання абстрактних слів Структуру С п досліджують методами компонентного аналізу й синтезу Класична концепція С п Л Вайсгербера та Г Ібсена, Й Тріра стосується внутрішньо поєднаних, упорядкованих висловлень, впізнаваних та вживаних у певній національній мові

Семанти́чний асона́нс *(грец sēmantikos означальний і лат assono звучу до ладу)* — «смислове різнозвуччя», риторичний прийом, що полягає у вживанні метафоричних словосполучень, базованих на віддалених асоціаціях, тому зміст виглядає неточним, як неточними є асонансні рими Наприклад, у першому вірші циклу «Авангарди пустель» Ліли Демидюк повторено кілька однакових метафоричних сполучень

Життям
муштрований час
вічність відрубує
лезом прозорим

За літокрай
досягає променя смужка,
де колосся у вирій летить

Скажи, скажи
Чи буває стокрилим
простір
словами прощання
задимлений?

Почуй, почуй,
як блукають надвечір
гори,
твоїми думками сполохані
Бо вдруге
вже не відчуєш часу
і леза абсурдів на розі
Як хочеш —
вхопи за чуприну
колосся,
бо вдруге
політ
замикає дороги

«С а» — поняття К Зелінського

Семасіоло́гія *(грец sēmasia. значення і logos слово, вчення)* — наука про лексичні значення слів і словосполучень, використовуваних для називання окремих предметів, явищ Термін запроваджений X Райзігом (1839) Наприкінці XIX ст С перебувала під впливом компаративізму Найповніше розроблена історична С, яка висвітлює зміни слів та способів означування предметів, під час яких змінюються семантичні поля, співвідношення активного та пасивного словників Поняття на початку XX ст дублювало термін «лінгвістична семантика» (А Цаунер)

«Семафо́р у майбу́тнє. Апара́т панфутури́стів» — альманах Аспанфуту (1922), на сторінках якого друкувався маніфест «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби», що висвітлював положення «метамистецтва», ототожнюваного зі спортом, обґрунтовував важливу для укрліфу схему М Семенка «деструкція — екструкція — конструкція» За маніфестом, панфутуризм є не системою, а деструкцією, заперечувалася єдність змісту і форми, замість яких запроваджувалися терміни російських футуристів «ідеологія» та «фактура» В альманасі були надруковані поезомалярська поема «Каблепоема за океан», поеми «Аерокоран», «Лікарепопіана» Г Шкурупія, твори Юліана Шпола, О Слісаренка, М Терещенка, В Десняка (Василенка), А Чужого та ін

Семе́ма *(грец sēma знак)* — одиниця змісту (значення), виражена будь-якою формою, що належить лише до змісту, не ототожнюється з іншими конкретними мовними одиницями С складається із сем, розпізнаваних у певному слові чи морфемі (Б Поттір), є вищим ступенем абстракції (А Ж Греймас), використовується у вивченні семантичного поля слів для з'ясування їх спільних і відмінних рис

Семиві́рш — див **Септе́т.**

Семімета́фора *(грец sēma знак і metaphora: переміщення)* — затертий, клішований троп, який втратив первинну етимологічну й семантичну свіжість *дощ іде, сонце грає, ніс човна, потік свідомості* тощо

Семіо́зис *(грец sēma. знак і суфікс -sis- на означення дії)* — процес означування (сигніфікації), знаковий дискурс Термін з'явився за доби еллінізму Його використовував пергамець Гален (139—199 н е) на позначення змісту знака і його співвіднесення з предметом, який він називає Наприкінці XIX ст термін вживали у науковому обігу у зв'язку з утвердженням семіотики Американський філософ та математик Ч С Пірс вбачав у С «діяльність (або вплив), яка (який) наявна (наявний) на підставі взаємодії трьох суб'єктів», а не бінарних пар, тобто йдеться про знак, його об'єкт і його інтерпретант Слова Ч С Пірс називав символами, поряд з якими існують канонічний та індексний знаки Канонічний знак репрезентує надто віддалений, недосяжний, хоч і пізнаваний, об'єкт (алітерація в інтонаційно-звуковій організації вірша), індексний — зазнає впливу репрезентованого об'єкта (*вітрило* від *повів вітру*) Знак водночас є символічним, відображаючи традиційні звички, закони тощо Учений доводив, що С можливий за умови, коли використання знаків ґрунтується на поінформованості про них, на їх попередньому чуттєвому сприйманні, пов'язаному також із несеміотичними чинниками Завдяки такій інтерпретації відкривався простір збільшення знання Настанови Ч С Пірса розвинули і поглибили Ч Морріс, Т Себеок, У Еко Ч Морріс розглядав знаковий дискурс на рівні синтактики (відношення знаків один до одного), семантики та прагматики (відношення знаків до тих, хто ними оперує та їх сприймає), У Еко поширював поняття інтерпретанта та безмежного С на терени культури, висвітлював складні співвідношення між кодами і способами їх продукування, на підставі чого опосередковував дискурс і довкілля Такі наукові розвідки були альтернативними лінгвістичним студіям Ф де Соссюра («Курс загальної лінгвістики»), який акцентував на специфіці мови, недооцінював зв'язки між знаком та його об'єктами Він обстоював бінарну модель мови (не

мовлення) в діахронічному та синхронічному вимірах Зокрема, синхронічний аспект унеможливлює посилання на історичні об'єкти Знак постає не як слово, а як поєднання означника, що має довільні зв'язки з будь-якими поняттями (*ліс — ніс — біс — кріс*), та означуваного Його міркування вплинули на концепцію формальної школи, Празького лінгвістичного гуртка, структуралізму, антропології К Леві-Строса, «міфології» Р Барта Поглядам Ч С Пірса віддають перевагу мовознавці, психоаналітики, зосереджені на специфіці суб'єкта

Семіоло́гія *(грец sēma знак і logos слово, вчення)* — наука про мовні знаки У літературознавстві — метод аналізу літературного тексту з метою розкриття його формальної структури, різних знакових систем, використовуваних для передавання художньої інформації

Семіо́тика *(грец sēmeiotikē учення про знаки)* — наука, що вивчає загальні закони будови, функціонування знаків та інформаційних знакових систем, за допомогою яких зберігається інформація, відбувається спілкування в суспільстві (природна мова, система мистецьких, наукових, зокрема формалізованих, засобів, передавання думок і почуттів, система жестових, світлових, тактильних, звукових, речових сигналів) Швейцарський лінгвіст Ф де Соссюр назвав її семіологією Основи семіотичного аналізу письменства були закладені ще за античної доби та середньовіччя праці з риторики, екзегетики, герменевтики (Арістотель, Філон Александрійський, стоїки середньовічні схоласти), логіки (філософія Т Гоббса, Дж Локка, О Потебні та ін) Як наукова дисципліна С сформувалася у працях Ч С Пірса та його послідовників Ч Морріса, Т Себеока, У Еко та ін , які обстоювали потрійну систему, утворену знаком, його об'єктом та інтерпретантом, а також у напрямку, започаткованому Ф де Соссюром, поглибленому його наступниками Л Єльмслевим, Е Бенвеністом С трактує мову як первинну модель, завдяки якій стають зрозумілими інші моделі культури Так, літературознавці, аналізуючи коди і механізми художньої форми, стають водночас дослідниками культури, висвітлюють притаманні їй знакові утворення Цю особливість С відзначив Ч Морріс, вказуючи на її подвійне співвідношення з іншими науками, коли вона існує на одному рівні з ними і водночас сприймається як їхній інструмент, сприяючи більшій простоті, чіткості знання Головним у С є знак Для кожного знака обов'язкова наявність означника і означуваного При аналізі властивостей автономних знаків і знакових систем у С виокремлюють синтагматику (встановлення сукупності правил побудови звукового тексту), семантику і прагматику (виявлення зв'язків між знаками, означуваним та означником) Існує альтернативний підхід до розуміння знака як функції, що зумовлює потребу з'ясування суперечностей між цими двома тенденціями Так, У Еко вважає, що поняття знака та семіозису (функціонування) можуть збігатися, завдяки чому значення не замикаються у схематичну систему, а постійно рухаються в комунікативному полі, де безперервно перебудовується структура кодів С має динамічні властивості, розмежовується на логіко-математичну (металогіка) і гуманітарну, зорієнтовану не на пошук значення, не безпосередньо на зміст, а на виявлення способу означування, на знак, що передає зміст, виконує роль посередника в культурі Сукупність знаків утворює мову, трактовану з погляду С як «інтерпретант інших систем» (Е Бенвеніст) або «частковий випадок семіотичної функції» (Ж Піаже) Значення виявляється шляхом дешифрування кодів, що вказують на спосіб упорядкування знаків у певну систему, яка забезпечує реалізацію комунікативної, пізнавальної, аксіологічної тощо функцій До літературознавчої С належить аналіз художніх творів як способу означування змістових (зміст і значення твору, його тематика, характери персонажів тощо) і формальних (фабула, сюжет, композиція, звукова архітектоніка і т п) аспектів, співвідносних з реальною чи уявною дійсністю Таке дослідження сприяє виявленню певних елементів й одиниць тексту та окресленню їх структурних (місце у творі) і функціональних (роль, відношення до інших елементів та одиниць) властивостей, з'ясуванню його художньо-мистецьких характеристик як явища культури, місця й ролі в культурно-історичному і творчому процесі Поетика розглядає літературний текст як складний знак, що має проміжні ланки (фабула, троп, ритм тощо) між темою (означуване) і словесним утіленням (означник) Кожен знак може бути або означуваним (неприпустимі у машинних мовах омоніми), або означником (синоніми в поезії), або водночас і тим, і іншим (однозначність наукового терміна) Коли таке відношення суміжне, то йдеться про індекс (наприклад, дорожній знак), відомий у письменстві як анаграма Зображальний знак формується за умови, що існує схожість між означуваним і означником Всередині таких знакових категорій виявляють діаграму подібності, засвідчену, зокрема, у фольклорному паралелізмі, в якому синтаксичні та звукові зв'язки між словами вказують на відповідні зв'язки між значеннями слів Еволюції знакових систем притаманний інтерсеміотичний процес перетворення піктографії в ієрогліфічне та літеральне письмо Для осягнення мови-об'єкта (художня література) може використовуватися та сама (есе) або відмінна (метамова структурного літературознавства) знакова система Розрізняють парадигматичні відношення між знаками, що належать до однієї системи (слова однієї мови), та синтагматичні, що розкривають пояснювальний текст за допомогою якого висвітлюються певні аспекти твору Синтагматичне зближення зазвичай парадигматично розмежованих слів притаманне метафорі, котра поєднує найвіддаленіші, іноді несумісні значення С вивчають у трьох напрямах — синтаксичному, семантичному та прагматичному При цьому синтаксис вважають ширшим, ніж у мовознавстві Він застосовується також у штучних логічних мовах та дескриптивній структурній лінгвістиці, у непрограмовій музиці, де синтаксична роль знака важливіша порівняно з поезією чи прозою, яким властиві семантичні характеристики Прагматика покликана висвітлювати відношення між знаком чи всією інформаційною знаковою системою та її споживачем — людиною, будь-якою істотою, штучною системою Ідеї художнього твору як прийому розвивали у першій третині XX ст представники формальної школи (Ю Тинянов, В Шкловський, Б Ейхенбаум), що спиралися на творчі здобутки Московської і Казанської шкіл (Ф Фортунатов та Я Бодуен де Куртене) Концепції С уточнювали представники Празько-

го лінгвістичного гуртка Я Мукаржовський, В Матезіус, Р Якобсон Розвитку загальної поетики у зв'язку із С сприяли дослідження В фон Гумбольдта, О Потебні, З Фройда Значний внесок у розробку проблем С художньої літератури зробили В Пропп, Л Виготський, М Бахтін Роботи Р Карнапа з проблем логічного синтаксису були доповнені спостереженнями над семантикою польських дослідників А Тарського, К Айдукевича, а також американця Ч Морріса У 50—60-ті XX ст розвиток літературознавчої С був пов'язаний з утвердженням структурного (або структурального) методу дослідження, чому сприяли роботи французьких учених антропологічної школи К Леві-Строса, Р Барта, Ж Лакана, А Ж Греймаса, М Фуко та російських учених Ю Лотмана, В Іванова, О П'ятигорського, В Топорова та ін Було проведено низку наукових конференцій у Тарту (1964, 1966, 1968), у Польщі та Франції У 1974 в Мілані (Італія) на І Міжнародному конгресі з проблем семіотики була створена Міжнародна асоціація семіотики Від спостереження за життям та художньою літературою як його міметичного відображення вчені переходили до виявлення знакової системи письменства, що потребувало проникнення вглиб тексту і творчості, вглиб мистецтва Прагнучи відшукати сутність, приховану за оболонкою артистичної дійсності, вони використовували різні методи обчислення за допомогою логічно та математично доведених теорем (структуралісти) або сприйняття трансцендентного, інтуїтивного (герменевти) За об'єкт своїх обрахунків структуралісти обрали форму художнього твору, а інтуїтивісти прагнули безпосередньо охопити його зміст і значення Представники структуралізму упорядкували каталоги тропів та образів, словники метафор і сюжетів Окреслювалася тенденція досліджень внутрішньосистемних відношень Поступово поняття «знак» витіснялося поняттям «текст» як інтегративний знак, провідник значення й функції, застосовуваний у будь-якій послідовності висловлення з його складниками — денотатом (фактичне повідомлення) та конотатом (додаткове значення) Такі зрушення у С у 60—70-ті XX ст супроводжувалися зміщенням філософських орієнтацій на позиції логічного позитивізму Об'єктом семіотичного аналізу стає сам суб'єкт, передусім автор і читач, наратор і наратор, а також процес породження інформації, що містить у собі і текст, і позатекстові чинники Останніми роками в літературознавчій С спостерігається повернення до феноменології та реалізму, зумовлене спробами відійти від надмірного суб'єктивізму теорій дискурсу Текст переростає межі свого автора і реципієнта Він видається самодостатнім реальним феноменом, а завдання читача чи дослідника зводиться до його пізнання, декодування, якомога точнішого потрактування Водночас поновлюються функціональні ідеї Празького лінгвістичного гуртка, психолінгвістичні ідеї Л Виготського, які сучасна С осмислює з урахуванням найновіших досягнень психології та нейрофізіології психічної діяльності Послідовники функціонального підходу розглядають художній твір крізь призму творчої діяльності автора як мікросоціуму та співтворчості читача як макросоціуму, що дає змогу перемістити твір у сферу соціальної психології, розглядати його як наслідок семіотичної діяльності автора Надбання літературознавчої С застосовуються і в традиційному порівняльно-історичному та позитивістському літературознавстві

Семіоти́чний квадра́т *(грец sēmeiotikē учення про знаки і лат quadratus чотирикутник)* — візуальне представлення логічної, конститутивної моделі будь-якої семіотичної категорії, завдяки якому здійснюється опис та сигніфікація елементарної структури значення А Ж Греймас, розглядаючи графічно оформлене відношення між парами *багатий — небідний* та *бідний — небагатий*, визначив, що вони бувають суперечливими, протиставними і доповнювальними Крім цього, дослідник з'ясував, що семантичне спрямування оповіді відповідає руху вздовж С к, коли наратив розгортається завдяки трансформаціям, що ведуть від однієї одиниці до іншої, протилежної чи суперечливої Свої міркування він застосував під час аналізу казки «Попелюшка» Ш Перро героїня зазнала упослідження (неіснування), за допомогою феї набула свого справжнього вигляду, який втратила опівночі, але була впізнана принцем

Семі́чний код *(грец sēma знак і франц code, від лат codex список постанов)* — код чи «голос», що складається із сем, на підставі якого в оповіді чи в її частині змальовані персонажі та обставини розгортання дії

Сена́клі *(франц Cenacles товариство)* — літературні угруповання французьких письменників-романтиків XIX ст, зображені у «Втрачених ілюзіях» (1837) О де Бальзака як товариство молодих митців, учених, філософів, головою якого був Д'Артес, вони заперечували сіре цинічне довкілля, канони класицизму, прагнули відлюдництва, «керованої смаком свободи», заглиблювалися в яскравий фантазійний світ, поринали в ігровий безум Аналогічні формування існували й раніше, ще за доби «Плеяди», поновилися при заснованому В Гюго та його братами часописі «Літературний консерватор» (1819—21), згодом — при журналі «Французька муза» (1823—24), що об'єднував романтиків і прихильників монархізму, які збиралися у бібліотеці Арсенала, де працював їхній лідер Ш Нодьє Місцем зустрічі представників С були також ресторан «Мулен де бер», приміщення млина, антикласицистичний салон В Гюго (великий С) на вулиці Нотр-Дам-де-Шан Крім Парижа, Бретані, Провансу, Лангедока, С з'явилися також в інших французьких містах Діяло й угруповання «Молода Франція», назване малим С, до якого входили Ж Дюсеньєр, Т Готьє, Ж де Нерваль та ін

Сена́р *(лат senarius шестискладовий)* — віршовий рядок із шести ямбічних стоп, поширений у латинській поезії, відповідний давньогрецькому ямбічному триметру

Сенга́ль *(прованс senhal)* — слово або фраза у провансальській поезії, що називає ім'я дівчини, рідше — мецената, яким адресувався віршовий твір

Се́некс *(лат senex)* — характеристика сукупності рис, притаманних літнім людям (спокій, врівноваженість, статечність), на противагу юнацькому пуерилізму, який проявляється через капризування, хаос, постійне збудження С асоціюється з аполлонійством, а пуерилізм — із діонісійством Термін запозичений К-Г Юнгом з алхімії

Сенс *(нім Sinn, англ meaning, sense, франц sens, польс sens, рос смысл, лат sensus смисл, від sentio вважаю)*, або **Смисл,** — ідея, інформація, іде-

альний зміст, що містить у собі та чи та подія, ситуація, представлена і засвоєна за допомогою мови, одна з ознак поняття, що характеризує його зміст С пов'язаний з екзистенцією людського буття, усвідомленням достеменного життєвого покликання Формується на основі критично-оцінювальної рефлексії, вироблення духовного досвіду, зорієнтованого на культурно-історичні цінності, що надають індивіду можливості для творчої самореалізації На думку О Лосєва («Знак Символ Міф», 1982), йдеться про найскладнішу філософську категорію, що вказує на амбівалентне явище, наявне водночас у бутті людини і поза ним, яке постійно зазнає суб'єктивації С тісно пов'язаний зі значенням, що засвідчує розмежування мови та мовлення (синтагматики і прагматики) за Ф де Соссюром У започаткованій Г Фреге логічній семантиці С і значення відповідають мисленому змісту висловлення та денотату, у формальній логіці — обсягу та змісту, у лінгвістиці (трикутник Олдена — Річардса) йдеться про суб'єктивний образ, що виникає при засвоєнні тексту, і слововживання, у феноменології ці аспекти тотожні з активністю свідомості У методології системних розмежувань С постає структурним уявленням, відповідником процесів розуміння, задаючи форму існування знаків та мовних формулювань під час комунікації, тому значення передбачає цю форму трансляції в системах культури та мови Науково-аналітична раціоналізація зумовлює те, що в мовознавстві й логіці визнаються нормативні моделі, незалежні від конкретних суб'єктів, або художньо-філософська інтерпретація на підставі інших С, що розгортаються у семантичній багатозначності (конотат) Тому, за положенням герменевтики, С представлений у поєднанні з історичними способами тлумачення та розуміння, засвідчує не лише їх інтегрованість, має онтологічні характеристики Використання її принципів аналізу дає змогу здійснити наближення до адекватного прочитання тексту, не накладаючи на нього не властивих йому матриць, тобто йдеться про виявлення у ньому іманентного С Суб'єктивні висловлювання у процесі спілкування приховують множинність усвідомлюваних та неусвідомлюваних мовцями С, що ненастанно змінюються, добудовуються, збалансовуються у різних контекстах С вказує на сутність явищ, невловну істину, розраховану на постійне наближення до неї, інтерпретацію та розуміння Проблема С життя завжди актуальна для письменства, навіть для постмодерністів, попри їхнє скептичне ставлення до нього Художньому образу властиві неповторність, ідіографічна специфіка С У літературі та літературознавстві розмежовують С і значення, виявлені у структурі художніх творів, у діяльності персонажів, ліричних героїв, дійових осіб, зокрема, коли йдеться про монологічне мовлення як осередок позаситуативних, стійких С Поняття стосується також вічних тем, пов'язаних із міфопоетичним світосприйняттям і багатством художніх форм К -Г Юнг вбачав у ньому ознаки архетипу

Сенса́ція *(франц sensation, від лат sensus відчуття)* — сильне враження від незвичайної події, прочитаної книги, переглянутої вистави чи кінофільму С виникає несподівано під впливом неординарних явищ як у письменстві (мистецтві), так і в громадському житті С, зокрема, був кларнетизм П Тичини в контексті української літератури першої чверті XX ст Постійне прагнення звертатися до екстраординарних фактів зазвичай породжує банальність і профанацію

Сенси́бельний *(лат sensus відчуття)* — схильний до яскравих чуттєвих переживань С вважається однією з важливих ознак художньої творчості та її рецепції, чітко окреслюється при зіставленні артистичного та наукового типів мислення

Сенсибіліза́ція *(франц sensibilisation, від лат sensibilis чутливий)* — підвищена чутливість індивіда до зовнішніх і внутрішніх подразників, часто пов'язана з яскравими асоціаціями, образами, притаманна творчості письменників, передусім ліриків, помітна у представників сентименталізму, романтизму, декадансу та ін С властива також реципієнтам, які переглядають виставу, кінофільм або читають художній твір

Сенситивність *(лат sensus відчуття)* — підвищена чутливість індивіда до подій, що відбуваються з ним, часто супроводжувана тривожністю, страхом перед новими ситуаціями та випробуваннями Такій людині властиві ніяковість, вразливість, схильність до тривалих переживань, іноді відчуття неповноцінності, надмірна вимогливість до себе та інших і водночас занижений рівень домагань Неконтрольована С межує із психопатією Сенситивний герой характерний для творів сентименталістів, романтиків, декадентів Помірна С може свідчити про наявність у людини таланту, зокрема літературного

Сенсо́рний *(лат sensorium орган чуттів, від sensus відчуття)* — чутливий У літературознавстві термін «С» позначає наявність чуттєвих компонентів в образному мисленні, специфіку синестезії, емоційне сприйняття літературних творів

Сенсуалі́зм *(франц sensualisme, від лат sensus відчуття)* — вчення про чуттєві враження як основу психічного життя індивіда, його сенсорний досвід у пізнавальній діяльності За доби античності С дотримувалися кіренаїки, епікурейці, почасти стоїки, що розглядали розум як «чисту дошку», на якій відображається досвід, тому сформулювали твердження «нема нічого в розумі, чого б не було в чутті» За доби Ренесансу та постренесансу прихильники С наголошували на сприйнятті зовнішніх чинників органами чуття, що вважалося єдиним джерелом знань, властивістю свідомості (Дж Берклі, Д Юм, Дж Мілль, К А Гельвецій, філософія емпіріо-критицизму) Концепція С позначилася на романтизмі, особливо на імпресіонізмі Вона представлена у філософії та художній творчості Григорія Сковороди Постмодернізм тлумачить С як незалежну від класичного логоцентризму тенденцію ірраціонального вираження семантичної та структурної визначеності тексту і позатекстових чинників Так, на підставі уявлень про «смерть автора» чуттєва сфера децентрується, позбавляється зв'язку з Я, тому що носієм чуттєвості постає не індивід, а інтенсивність, сингулярність тощо, які формуються за межами суб'єкт-об'єктних відношень, супроводжуються пригасанням афекту, що уможливлює представлення безособових, емоційно нейтральних подій Постмодерністська чуттєвість використовує нетрадиційно трактований сенсорний досвід, що відображене у категоріях «плоть світу» М Мерло-Понті, «тіло без

органів» Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, у контексті парадигми означування, в якому, за Р. Бартом, чуттєвість стає джерелом сенсу певного тексту.

Сенте́нція *(лат. sententia: думка, судження)* — лаконічний дотепний вислів морально-дидактичного змісту, коротке напучення. С., у якій часто використовують паралелізм, антитезу, стилістичні фігури, вважається проміжною ланкою між народним прислів'ям та авторським крилатим висловом; близька до гноми, максими, хрії, інколи вживається як їх синонім. С., яку І. Качуровський відносить до фігур мислення, використовувалась у Св. Письмі («Книги притч Соломонових», заповіді Ісуса Христа), у Корані, висловах Конфуція («Люньюй»), «Листах» Сенеки, «Тускуланських бесідах» Цицерона, у жанрі повчань (давньоєгипетські «Повчання Птахотепа», повчання отців церкви, англосаксонські «Батьківські повчання», києворуські повчання тощо), в Ізборниках, «Ізмарагді» тощо. Популярними були римовані латиномовні прислів'я Віпона, поема «Човен щедротний» Етберта Люттихського. С. використовували у казаннях, навіть у судових промовах та ін. риторичних жанрах, розвивали класицисти. До неї часто зверталися байкарі, формулюючи мораль («сила» у Григорія Сковороди). С. притаманна медитативній ліриці, стаючи інколи стильовою особливістю творчості автора:

О, не взискуй гіркого меду слави!
То мед недобрий, від кусючих бджіл.
Взискуй сказать поблідлими вустами
хоч кілька людям необхідних слів.
Взискуй прожить несуєтно і дзвінко.
Взискуй терпіння витримати все.
А справжня слава — то прекрасна жінка,
що на могилу квіти принесе (Ліна Костенко).

Два останні рядки, пуант, яким завершується градація динамічного сюжету цього восьмивірша, є яскравим прикладом С.

Сентименталі́зм *(франц. sentimentalisme, від sentiment: почуття, чутливість)* — стильова тенденція у європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., для якої характерне утвердження чуттєвої, ірраціональної стихії в художній творчості, протиставлене суворим, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму. С. зумовлений активізацією психологізму в тогочасному світосприйнятті, увагою до внутрішніх, емоційних виявів життя, виражених у «каноні чуттєвості» природної людини, іноді з екзальтацією та манірністю. При формуванні стилю не існувало жодних маніфестів і теоретичних обґрунтувань, не було розроблено відповідного методу, проте завдяки йому було порушене завдання розкриття людської душі. С. — швидше певний умонастрій з характерними ознаками, в якому першорядного значення надавалося почуттям та меланхолійній замріяності. Поняття виникло на підставі назви незакінченого роману «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1768) Л. Стерна, поширилося в літературі (епістолярні романи, міщанські драми, мелодрами, пасторалі тощо) й малярстві (твори Ж. Б. Грьоза, Ж. Б. Шардена, Т. Гейнсборо, Д. Левицького, В. Боровиковського, В. Тропініна та ін.). Деякі його ознаки притаманні ранішим творам: георгікам, «Порам року» Дж. Томсона, елегіям Е. Юнга («Скарга, або Нічні роздуми») та Т. Грея («Елегія, написана на сільському кладовищі»). Джерелами С. були концепції руссоїзму та сенсуалізму Дж. Локка. С. спирався також на фольклорну і літературну традицію зображення душевно витонченого героя з увагою до чуттєвого світу. С. почасти позначився на ліриці Р. Бернса, оссіанізмі, готичному романі, преромантизмі, просвітницькому реалізмі. Письменство С. акцентує на здатності до тонких чуттєвих переживань простої, природної людини, не зіпсованої цивілізацією (ідеалізований селянин). Посилюється увага письменників до розмаїття емоцій у побуті, тому класицистична категорія величного змінилася категорією зворушливого, що зумовлювало співчуття до ближнього. Різкого протиставлення розуму й серця, як у класицистів, не спостерігалося, адже йшлося про людину, яка відмовилася від власної гріховності, намагалася влаштувати своє життя, дотримуючись приписів власної душі, суголосної з розумом. Визначальним орієнтиром стає не обов'язок, а веління серця як надіндивідуального органу чуття. У цей період з'являються твори Ж. Ж. Руссо («Юлія, або Нова Елоїза»), Л. С. Мерсьє («Бідняк»), С. Річардсона («Памела, або Винагороджена цнота», «Клариса», «Історія сера Чарлза Грандісона»), Г. Філдінга («Історія пригод Джозефа Ендруса»), Г. Маккензі («Людина чуття»), Л. Стерна («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена»), Й.-В. Гете («Страждання молодого Вертера»), М. Карамзіна («Бідна Ліза», «Наталя, боярська дочка», «Юлія»), Ж. П. Ріхтера («Життя задоволеного шкільного вчителя Марії Вуца з Ауеталю»), Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся») та ін. С. як напрям відрізняють від сентиментальності (чуттєвості) як пафосу, що був притаманний письменникам різних епох. Російські дослідники з кінця XIX ст. вбачали в С. цілісне історико-художнє явище, в якому переважав культ серця, спроможного відрізнити добро від зла. Сентиментальність характерна для кардіоцентризму українців, що засвідчує фольклор, передусім народна пісня («Та забіліли сніги», «Ой матінко-зірко», «Та нема в світі гірш нікому» та ін.), яка вплинула і на пісні літературного походження («Гуде вітер вельми в полі», «Коли розлучаються двоє» тощо). С. в українській літературі мав сприятливі умови для розвитку, часто поєднувався з елементами просвітницького реалізму, класицизму. Застосований І. Котляревським («Наталка Полтавка»), С. найяскравіше втілений у творчості Г. Квітки-Основ'яненка («Сердешна Оксана», «Козир-дівка», «Щира любов» та ін.), де змальовані шляхетні, мрійливі, душевні, моральні персонажі, що втілювали ідеал простолюду. Така дискурсивна настанова була обрана свідомо, що зазначено у «Супліці до пана іздателя» Г. Квітки-Основ'яненка, який прагнув подолати інерцію бурлескно-травестійної котляревщини, перетвореної на літературний штамп, обстоював потребу писати «і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне». Недарма М. Костомаров («Огляд творів, писаних малоросійською мовою») вбачав у повістях Г. Квітки-Основ'яненка «зображення малоросійського серця». С. Єфремов вказував на властиву багатьом наративам прозаїка «не штучну манірність, а притаманну манеру, непідроблене чуття, не позичену щирість». М. Зеров розглядав С. як певну літературну течію. І. Лімборський вважав український С. типологічно спорідненим із європейським. Натомість

Д Чижевський був переконаний, що у творах Г Квітки-Основ'яненка наявний «чуттєвий лемент, чутливі сцени, але немає сентиментального стилю», тому відсутні підстави «утворювати» цей стиль з кількох творів письменника, долучивши до них твори І Котляревського Деякі дослідники трактували С у творчості письменника як недолік, невиправдано пов'язуючи його із впливом творчості М Карамзіна, протиставляли цей стиль «позитивному» реалізму (П Петренко) І Гончар намагався віднайти компромісне рішення, вказуючи на сентиментально-реалістичні ознаки прози Г Квітки-Основ'яненка Ярослава Вільна («Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г Квітки-Основ'яненка», 2005), розглядаючи полеміку довкола С, вказує на безпідставність його протиставлення іншим стилям, доводить полістильовість прозаїка, у творах якого С був одним з елементів поряд із реалізмом, класицизмом, романтизмом Інерція С в українському письменстві спостерігалася не тільки у XIX ст («Люба-згуба» Ю Федьковича, «Швачка» П Грабовського та ін), а й у XX ст («Пані писарівна», «Од сіна до соломи», «Уляся» Марії Проскурівни), надмірна чутливість паралізувала волю до життя, перетворювалася на один із компонентів «малоросійщини», проти якої повстали І Франко, Леся Українка, представники «розстріляного відродження» та «Празької школи»

Сентимента́льна комéдія *(франц sentiment почуття і грец kōmōdia)* — пуританська драма чутливості, сформована в англійській драматургії, протилежна комедії доби Реставрації, яку вважали аморальною Про це йшлось у «Короткому нарисі деморалізованої та нечеснотної англійської сцени» (1698) Дж Кольєра Прихильники С к змальовували приватний побут представників «природного» простолюду, яким надавали рис великодушності та чуйності п'єси «Доброчесні коханці» (1722) Р Стіла, «Хибна вибагливість» (1768) Х Келлі, «Брати» (1769), «Індієць» (1771) Р Кемберлена Елементи С к помітні у п'єсах «Наталка Полтавка» І Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М Кропивницького

Сентимента́льний *(франц sentiment почуття)* — той, що стосується сентименталізму, надмірно чутливий

Септена́р *(лат septenarius семискладовий)* — верс у давньоримському віршуванні, який складається із семи стоп та каталектичної восьмої стопи Найчастіше має трохеїчну будову, рідше — ямбічну або анапестичну Відповідає давньогрецькому каталектичному тетраметру

Септéт *(нім Septett, від лат septem сім)*, або **Семиві́рш,** — семирядкова строфа з різними схемами римування *abbacbc*, *abababcc*, *ababcbc*, *abababa* та ін

Людей, звичайно, більше, ніж народу a
Коли вислівуєш на цілий сход b
Любов до людства з сотого заходу, — a
Згадай, нарешті, і про свій народ b
Хоча б за те, що має він в цю мить c
Виконувати каторжну роботу a
За тебе перед людством червоніть (Б Олійник) b

С був поширений у французькій поезії доби середньовіччя, в англійському віршуванні з'явився завдяки Дж Чосеру, який застосовував ямбічні пентаметри та королівське римування за схемою *ababbcc* Різновидом С є сегідилья, поширена в іспанській поезії Іноді використовується напівсонет, що складається з катрена і терцета

Сéптима *(лат septima сьома)* — семирядкова строфа з одинадцятискладовими версами та схемою римування *aabccab* (можливі інші варіанти *aabcbcb*, *aabcbbc*, також чосерова строфа *ababbcc*) Майже не використовується у версифікації С використав Й -В Гете («Коринтська наречена»)

Септуагі́нта *(лат septuaginta сімдесят)* — переклад передмасоретських текстів Біблії грецькою мовою, здійснений 72 єрусалимськими мудрецями на чолі з проповідником Арістеєм упродовж 72 днів на острові Фарос (біля Александрії) С стала основою визнаного християнством канонічного тексту

«Серапіóнові побрати́ми» *(рос «Серапионовы братья»)* — літературне угруповання (Петроград, 1921—29) російських письменників (Вс Іванов, М Зощенко, В Каверін, Л Лунц, К Федін, М Слонимський, І Груздєв, Єлена Полонська, М Нікітін, М Тихонов), назване за однойменним циклом новел німецького письменника Е -А -Т Гофмана Об'єднання створене при видавництві «Всемирная литература» (Дім мистецтва), де діяли семінари В Шкловського, Є Замятіна, та в літературній студії К Чуковського, М Гумільова, Б Ейхенбаума Його представники шукали «нову художню форму» (К Федін), здатність до «зміщення», яка «миттю перетворює реальність у поетичний сон, а сон — у прозово-марудне життя», ставили за мету оволодіти «технікою письменницького ремесла» (В Шкловський), обстоювали право на творчість, незалежну від позалітературних настанов (Л Лунц), заперечували політичну кон'юнктуру, примітивізм у мистецтві, спрощену агітку Угруповання не мало внутрішньої ідейно-естетичної єдності Поряд із тяжінням до експериментування, пошуками оригінальних форм, орнаментальних елементів стилю, незвичного сюжетотворення, відродження авантюрного роману окреслювалися традиційно реалістичні тенденції, деякі письменники мали орієнтальні інтереси (М Зощенко, М Нікітін, Вс Іванов), інші (Л Лунц, В Каверін) — окцидентальні, позначені рисами експресіонізму Єдиним маніфестом «С п» був колективний лист «Ответ Серапионовых братьев Сергею Городецкому» (стаття «Зелень под плесенью» у газеті «Известия», 1922) до газети «Жизнь искусства» (1922, 28 березня), де наголошувалося «Мистецтву потрібна ідеологія художня, а не тенденція, як і державі необхідна агітація відверта, а не замаскована поганою літературою» «Технологічні студії» відображені у збірнику «Серапионовы братья» (надрукований видавництвом «Алконост», 1922), де змальований світ з погляду собаки («Песі душі» К Федіна), поданий солдатсько-селянський наратив («Вікторія Казимирівна» М Зощенка), сюжет представлений через телеграму, газетну вирізку, документ («Дезі» М Нікітіна) тощо Того ж року маніфест «С п» з'явився у Берліні разом із статтею «Лице і маска» І Груздєва Їхню діяльність підтримував М Горький Офіційна критика зараховувала «побратимів» до «попутників», їхня творчість стала предметом «голобельної» критики РАППу, згадана як крамольна у постанові ЦК ВКП(б) «Про журнали "Звезда" і "Ленінград"» (1946) Під час

Літературної дискусії 1925—28 ВАПЛІТЕ іноді уподібнювали до «С п »

«Серди́ті молоді́ лю́ди» *(англ Angry Young Men)* — покоління англійських прозаїків та драматургів (К Еміс, Д Вейн, Д Горейн, А Сіллітоу та ін) 50-х XX ст , невдоволених наявністю елітарної літератури, вони обстоювали інтереси простолюду, із середовища якого з'явилися, практикували реалістичний стиль на противагу модерністському Стаття «Милість і гнів» (1956) Дж Осборна була суголосною їх настроям і стала маніфестом Назва угруповання походить від заголовка автобіографічної повісті «Сердиті молоді люди» (1951) Л Пола

Сере́дина — сукупність випадків у фабулі між зав'язкою та розв'язкою, що визначає розвиток дії Наратологи вказують на подвійну зорієнтованість С на минулі та майбутні події, її парадоксальне просування до фіналу, часто супроводжуване ретардаціями, відступами тощо

Сере́дній стиль *(лат stilus, від грец stylos грифель для письма)* — стиль, для якого характерна нейтральна лексика, на відміну від високого та низького стилів (див **Три сти́лі**) Поняття «С с » запроваджене класицистами, використовувалося в українських поетиках та письменстві XVII—XVIII ст Його ознаки визначальні для елегій, еклог, панегіриків, епіграм, дифірамбів Софронія Почаського чи Івана Величковського, ораторської прози Варлаама Ясинського рукописних повістей та легенд Пилипа Теодоровича Стефана Теслевцьового, Іллі Яремецького-Білахевича, козацьких літописів Самовидця, Самійла Величка, діаріушів Якова Марковича, Миколи Ханенка, діалогів та слів Феофана Прокоповича та ін За структурою й типологічними особливостями С с близький до тогочасних ділових документів З кінця XVIII ст він поступово занепадає

Середньові́ччя — назва періоду в історії письменства між античністю та Ренесансом, що тривав від III ст н е до XV ст (в Італії до XIV ст), відрізняється від культурологічного поняття «середні віки», яке охоплює період від IV ст до XVIII ст Переважно йдеться про письменство середземноморського (циркумпонтійського) ареала, в еволюції якого виокремлюють такі етапи темні віки (III—X ст), раннє (X—XI ст), зріле (XII—XIII ст), пізнє С (XIV—XV ст) Цю періодизацію з певними коректививами можна застосувати і щодо літератури германських, кельтських, скандинавських, слов'янських народів, які сприймали античну спадщину опосередковано, поєднання язичництва з християнством витворило синтетичну модель світу з ознаками двовір'я Особливостями письменства С були перевага жанрового канону над індивідуальною творчістю, трактування мови як сакрального явища, вживаного задля декодування абсолютних, божественних істин, що спонукало до оцінювання поезії як ремесла У творах широко застосовуються фольклорні мотиви, образи, що втілювали колективну свідомість Вперше авторство з'являється у рефлективній куртуазній ліриці трубадурів, труверів, мінезингерів, у рицарському романі У творах відображена строга ієрархія середньовічного світогляду, величне, піднесене, протиставлене потворному, диявольському, кожен високий та низький жанр посідав певне місце у системі письменства За М Бахтіним, у період С панувала амбівалентна культура тісно пов'язані офіційна і карнавальна, народна Сміхова культура позначилася на пародіях, травестіях, інтермедіях У літературі С не було чіткого розмежування усної й писемної творчості Розквіт середньовічного письменства припадає на XII ст , коли поширилися жанри куртуазної лірики, рицарського роману, фабльо тощо В Ісландії та Ірландії в цей час переважає синкретизм у мистецтві Особливо помітними були такі явища С , як Каролінзьке, Оттонівське відродження, «овідіанське відродження» твори на зразок «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, які мали проторенесансні ознаки С в історії українського письменства тривало від IX до XVII ст , очоливши літературу києворуського періоду, другий болгарський вплив та бароко Ренесанс, що позначився на новолатинській поезії, не зумовив секуляризації художнього мислення, хоча, як і віяння Просвітництва, істотно вплинув на нього

Сере́на *(прованс sera вечір)* — пристрасна похвальна провансальська пісня про кохання, антитетична альбі, її виконував молодик під акомпанемент гітари чи лютні під вікном своєї дами серця повторюючи наприкінці кожної строфи слово «вечір» С походить від вечірньої пісні (XI—XII ст), пов'язаної із забороненою любов'ю, у романських народів набула вигляду серенади

Серена́да *(франц serenade, ісп serenada, італ serenata, від sereno ясний, із sera вечір)* — музично-поетичний твір у поезії романських народів, виконувався під акомпанемент лютні чи гітари вечірньої пори під вікном коханої У С вихваляли цноти дівчини, пропонували побачення Від серени С відрізнялася тим, що тема забороненої любові ставала не обов'язковою Аналогічні пісні віднаходили пізніше і в українському фольклорі «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «Вечір надворі, ніч наступає» тощо У XVII—XVIII ст С , що не набула твердої строфічної форми, увійшла до опер «Дон Жуан» В-А Моцарта «Севільський цирульник» Дж Россіні тощо У класичній музиці (XVIII—XIX ст) стала інструментальним твором та вокальним камерним жанром, як-от «Вечірня серенада» Ф Шуберта, «Нічний ефір», «Болеро» Ф Глинки, «Серенада Дон Жуана» П Чайковського тощо До можливостей С зверталися французький драматург Е Ростан (монолог Персіне у комедії «Романтики», 1894, освідчення в коханні Сірано Роксані у «Сірано де Бержераку», 1898), лірик О Фет, який написав два вірші цього жанру С стилізували П Б Шеллі, О Пушкін, Ф Грільпарцер, К М Брентано, Дж Кардуччі, М Жакоб, Ф Гарсіа Лорка, Я Івашкевич, А Бєлий та ін В українській ліриці С привертала увагу Є Гребінки, М Вороного та ін Приклад жанру з доробку С Черкасенка

[ ] Покажись, моя кохана, у вікні!
Щось занила давня рана
Думка точить нездоланна
В глибині
Нащо ж, нащо ж серенада і пісні!
Марна струн дзвінких принада,
Як сховалась люта зрада
Тут мені

Серíйна дра́ма *(лат series ряд і грец drāma дія)*, або **Серіа́л** *(англ serial)*, — різновид драматичного театру, що складається з двох або кількох телеві-

зійних передач і використовується для відтворення широких життєвих полотен, важливих подій, становлення людських характерів. У С. д. часто інсценізують великі за обсягом прозові твори, історичні романи, романи-хроніки, дія розгортається за аналітико-ретроспективним чи хронологічним принципом. Перед початком наступної частини С. д. викладається зміст попередніх серій. За аналогічним принципом побудовані телефільми, які можуть складатися з кількох кінострічок, наприклад «Царівна» за повістю Ольги Кобилянської чи «Роксолана» за однойменним романом П. Загребельного.

Серíйне мистéцтво — див. **«ABC»-art.**

Сéрія *(нім. Reihe, Serie, англ. series, франц. collection, serie, польс. seria wydawnicza, від лат. series ряд)* — сукупність самостійних друкованих видань, об'єднаних спільним задумом, тематикою, жанровою характеристикою, цільовим або читацьким призначенням, що виходять під спільною назвою і мають однотипне поліграфічне оформлення. Такі періодичні або продовжувані видання складаються з нумерованих або датованих випусків. Неперіодичні утворюють відкриту С., якщо тривалість випуску заздалегідь не встановлена, і закриту — якщо її вихід обмежений певним часом. Відкритою С. в українському книговиданні була «Бібліотека поета» («Український письменник»), закритою С. — «Бібліотека української літератури» («Наукова думка»). Періодичними вважаються С. брошур видавництва «Знання». Поняття «С.» вживається і щодо складників серійної драми, і щодо кінострічок, призначених для показу по телебаченню.

Сéрмо *(лат. sermo розмова)* — бесіда у давньоримському ораторському мистецтві, диспут морально-повчального характеру, часто витриманий у розмовно-побутовому стилі. Відповідник давньогрецької діатрибі. Форма С. наявна у «Сатирах» Квінта Горація Флакка.

Сермолóгія *(лат. sermo розмова і logos слово, вчення)* — збірники висловлень отців церкви, поширювані для зачитування під час служби у храмі.

Сермоцинáція *(лат. sermo розмова)* — запровадження у мовний обіг нових слів, переказ висловлювань, поведінки, думок інших осіб з їх характеризацією.

Серпентúна *(франц. serpentin, від serpent змія)* — регулярне повторення однакових рим кожного третього і четвертого віршового рядка у середньовічних латинських три-, чотиристрофних віршах: *aabb — ccbb — ddbb* і т. д. Іншою формою С. є повторення рим наприкінці попередньої строфи і на початку наступної: *aabb — bbaa — aacc — ccaa* тощо. Поняття стосується також віршових творів, де у словах наявне суголосся останніх складів (рима) або прикінцевих складів попереднього слова та початкових наступного, а також аналогічних повторень напочатку і наприкінці версів.

Сестéт *(лат. sextet шостий)* — два триверси, які формують шестивірш, наприклад терцети у сонеті.

Сецéсія *(лат. secessio, від secedo відокремлююсь)* — перехідний етап в еволюції літератури, культури. Так, становлення гуманістичного світогляду Ренесансу визначається межею кватроченто (XV ст.) і чінквеченто (XVI ст.), романтизму — межею XVIII—XIX ст., модернізму — кінцем XIX ст. тощо. Ранні модерністи на різних стадіях еволюції мистецтва обстоювали своє тлумачення поняття «С.», вбачаючи в ньому розрив із логоцентричною традицією художньої творчості, протиставляли їй артистичний порив до «аристократизму духу», що спостерігалося у творчості прерафаелітів, символістів, неоромантиків та ін., виявляли інтерес до орієнтального письменства, зокрема японського та індійського. Серед представників «Молодої Польщі» найвиразніше такі тенденції окреслені у творах С. Виспянського, Міріама, серед письменників срібного віку — у К. Бальмонта, серед «молодомузівців» — у В. Пачовського, серед покоління «розстріляного відродження» — у М. Хвильового. Найвиразніше вона виявляється у випадках, коли певне стильове утворення засвідчує перехід від одного напряму до іншого, але не стає напрямом. Таким, зокрема, був маньєризм, що репрезентував проміжний етап еволюції літератури від Ренесансу до бароко. Аналогічно трактують і європейський натуралізм чи імпресіонізм, що долали кризу реалізму, торуючи шлях модернізму.

Сигнáльний примíрник *(нім. Signal, від лат. signum знак)* — перший пробний примірник видання, після схвалення та затвердження якого поліграфічне підприємство розпочинає видання тиражу книги, журналу, збірника, газети тощо.

Сигнатýра *(лат. signatura, від signare позначати)* — набрана петитом порядкова нумерація друкованих аркушів, яка використовується для контролю при фальцюванні й комплектуванні книжних блоків. Ставиться на кожному аркуші у лівому нижньому куті першої (номер аркуша) і третьої (номер аркуша з астериском) сторінки.

Сигніфікáція *(лат. significatum позначуване)* — див. **Ознáчування.**

Сиґýса — в японському театрі — назва особливого сценічного руху, не пов'язаного з танцювальною технікою, що виконується без музичного супроводу. Термін називає також тип японського театру.

Сидерóнім *(лат. sidus, sideris небесне світило і грец. onyma ім'я)* — різновид псевдоніма, що містить термін з астрономії. Так, письменник Б. П. Сальмоніт мав псевдонім Сатурн, гуморист С. Стеценко — Метеор.

Сúджо — жанр середньовічної корейської поезії, невеликий триверсовий твір, призначений для співу, кожен віршовий рядок якого розпадається на два півверси, що складаються з двох стоп, за винятком п'ятого тристопного. Сформований у другій половині XIV ст. Кожна стопа С. є смисловою одиницею з постійним наголосом та інтонацією, містить від двох до трьох складів на початку стопи та від трьох до п'яти — наприкінці. Фінальна стопа має вигляд чотири- або п'ятискладника. Образний паралелізм першого та другого віршових рядків зумовлює затримання ритміко-синтаксичного ладу, іноді породжує суголосся закінчень на межі піввершів (цезурні) та початкових стоп. Римовані С. з'явилися у XVII—XVIII ст. Твори жанру були композиційно розмаїті, що пов'язано з правилом потрійного розподілу словесного дискурсу, відповідного метричній структурі. У першому версі окреслювали тему вірша, яку розвивали у другому версі у формі образного паралелізму і завершували протилежним висновком в останньому віршово-

му рядку. Така будова засвідчувала архітекстуальні сліди традиційної поезії гянґа та кайо. Поети Чон Мон Джу, Вон Чхон Сок, Сон Сам Мун та ін. зверталися у С. до конфуціанських мотивів вірності обов'язку васала. Поширюється також тема соціальної заангажованості митця, зумовлена зміцненням держави (Нам І, Кім Чхон Со, Лі Джи Ран), тема взаємин поета і державця (цикл віршів Мен Са Сона), тема патріотизму й пасіонарності (Лі Сун Сін, Лі Мен Хан, Кім Сан Хон та ін.), що поступається перед темою індивідуальної любові та ескапізму, відображеними в пейзажній ліриці «рік та озер» (канго), зокрема у творчості поеток-кісен Хван Джин І, Лі Ме Чхан, Сорі та ін., поетів Чу Ий Сіка, Кім Сам Гона та анонімних авторів. Популярним був цикл «Пори року рибалки» («Обу сасіса») Юн Сон Дона. Твори жанру С. публікувалися в різних антологіях: «Чхонгу йонон» (1728), «Гедон кайо» (1763), «Кагок воллю» (1876) та ін. У XX ст. цей жанр майже не використовують, окремі його зразки представлені в доробку Мен Донука, Кім Гван Гена.

Си́ла — стислий висновок морально-повчального значення, вживаний у байках. Так, байка «Собака і Вовк» Григорія Сковороди завершується дидактичною сентенцією: «*І родина, і багатство, і чин, і кумівство, і тілесні обдарування, і науки — не спроможні ствердити дружбу. Але серце, суголосне думкам, та окремішня цнота людинолюбної душі, що живе у двох чи трьох тілах, то справжня любов і єдність, про що глянь 4 розд[іл] в "Об'явленні" і про що Павло [каже]: "Ні юдей, ні еллін... Всі бо ви єдині суть в Христі Ісусі" (До Галат[ів])*». З XIX ст. С. називається мораллю.

Силабі́чне віршува́ння (*грец. syllabikos, від syllabē: склад і лат. versus: лінія, риска, рядок вірша*), або **Сила́біка,** — система квалітативного (якісного) віршування, в основу якої покладена сумірна кількість складів, тобто ізосилабізм, при невпорядкованому вільному розташуванні наголошених і ненаголошених складів. Відомі чотирискладники, п'ятискладники без цезури, а також семискладники, восьмискладники і т. д. з обов'язковою цезурою. Досконалою формою вважається дванадцятискладник, або александрійський (олександрійський) вірш, цезура якого розмежовує вірщовий рядок на два симетричні півверси. Він був відомий поетам доби бароко, зокрема Софронію Почаському:

Жорстоко і важко // себе показали,
А нині оце все // раптово пізнали
(переклад В. Крекотня).

Ймовірно, на александрійський вірш вплинув ямбічний диметр амброзіанських гімнів, а також французький восьмискладник, відмінний від іспанського, що походив від трохеїчного напівтетраметра. В основу С. в. покладено ритм словоподілу (цезура, версоподіл). Посиленню ритмічного завершення віршового рядка та піввepca сприяє впорядковане розташування подовжень, як в індійській шлоці, або наголосів, як у давньоукраїнському віршуванні. Визначальним для ритмічної одиниці є склад. Розмір вірша визначають, лічачи кількість складів до останнього наголосу наприкінці колона (частини вірша, розмежованого цезурою). Береться до уваги також розташування цезур. Силабіка характеризується парним римуванням, переважно парокситонним, метричною константою (наголос припадає на клаузулу й на відповідний склад перед цезурою, котра ділить віршовий рядок на дві рівнозначні частини), як у поезії Лазаря Барановича:

Неначебто спи́си, // колосся по полю.
Люди колосся // стинають без болю
(переклад з польської Ольги Крекотень).

Поширеними були двовірші, в яких акцент зберігався на першому з двох складів, що стосувалися цезури, та на останніх двох складах у віршовому рядку. Це сприяло збереженню ізосилабізму на основі метрики, речитативної специфіки виголошення тексту. С. в. притаманне поезії, що базується на мові з нефонологічним постійним наголосом у словах (константа) на останньому (французька) чи передостанньому складі (польська), хоч у давніх формах акцентована константа могла не вживатися. Це стосується «німого» *е* у французькій мові, яке зникло у XVI ст. (елізія, або злиття). У французькій літературі того часу застосовували безцезурний восьмискладник (ле, фабльо, фарс тощо) та десятискладник із цезурою після четвертого складу (драма, сатира, поема), що походив з ямбічного триметра. Італійський одинадцятискладник мав рухому цезуру, зумовлену особливостями італійської мови, елізія в якій виникає при зіткненні будь-яких голосних, спричинюючи перевагу слів з наголосом на передостанньому складі (таким розміром написано «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі). Аналогічне походження має іспанський восьмискладник. Натомість у давньопольській мові елізій не спостерігалося, тут враховувалися всі голосні, допускалася різноакцентована рима при обов'язковому збереженні складів, використовувався одинадцятискладник, закорінений у латинському триметрі, та тринадцятискладник, що походив від латинського «вагантського вірша». Наголос не виконував функції розрізнення значення, його переміщення відбувалося в межах одного розміру, тому наголошені й ненаголошені склади були метрично рівноправними. Крім таких розмірів, поширені односкладові, двоскладові, трискладові, а також тетрасилабік, пентасилабік, шестискладник (гексасилабік), семискладник (гептасилабік), восьмискладник (октасилабік), цезурований октасилабік, дев'ятискладник, десятискладник (декасилабік), дванадцятискладник. Існують національні системи версифікації, схильні до чистої силабіки, як-от японська, в якій немає розрізнення складів за тривалістю, наголошеністю, музичним наголосом, що позначається, зокрема, на специфіці танка. Це притаманно також ведійській, авестійській, турецькій, сербській (десятискладник із цезурою), чеській (восьмискладник із цезурою), болгарській (восьмискладник з упорядкуванням довгих і коротких складів), латиській (дайня), литовській (дайна), вірменській, українській та іншим версифікаціям, де трапляються верси з двома цезурами, як у поемі «Перебендя» Т. Шевченка: «*Перебендя // старий, сліпий, // — хто його не знає?*». І. Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985; «Метрика», 1994) відносить аналогічні форми, віднайдені в іспанській поезії у вигляді п'ятнадцятискладника, до абсолютної силабіки. Водночас він полемізує з теорією М. Ломоносова, за якою силабіка характерна лише для мов із постійним наголосом. Це також спростував В. Жир-

мунський, посилаючись на відсутність сталих акцентів в італійській, іспанській, турецькій, сербській, вірменській та інших мовах Натомість у мовах германських народів із незмінним наголосом С в відсутнє Найдавнішими зразками силабіки є віршові вставки ірландських саг, давньофранцузька «Кантилена про Святу Євлалію», «Пісня про Роланда», «Житіє Олексія», твори провансальських трубадурів, іспанські романси, італійська поезія короля Енцо, Джакомо да Лентіні, Якопоне да Тоді, Франческо Петрарки, сербські юнацькі пісні І Качуровський, аналізуючи вірші Т Шевченка та Р Дарю, відзначав, що силабіка розбудовується не лише на силабізмі, а й на тоніці, тому склади у версі треба лічити не до його кінця, а до останнього наголосу, особливо в разі подвійної цезури, коли кожна частина віршового рядка має свою константу У латинській поезії вживаються граматичні та метричні склади Під впливом поширеного у Польщі віршування та застосування латиномовних поетик ізосилабіка з'явилась і в українській поезії XVI—XVIII ст, поєднавшись із зустрічними течіями фольклорного походження — коломийками У таких творах застосовувалися розміри від семискладника до шістнадцятискладника М Сулима (статті «Про версифікаційні особливості книжної україномовної поезії середини XVII ст», «Ще раз про силабічну систему віршування») відзначає також вплив візантійської традиції використання нерівноскладових силабічних віршів, асоційованих із біблійними та молитвословними Найдавнішим українським силабічним текстом була «Пісня про Стефана Воєводу», вміщена у чеській граматиці Яна Благослава Мелетій Смотрицький намагався протиставити С в античному віршуванню, а Герасим Смотрицький, Дем'ян Наливайко, Кирило Транквіліон Ставровецький зверталися до народного вірша За переважання пароксинтонної рими українські поети того часу (Дмитро Братковський, Лазар Баранович, Софроній Почаський, Климентій Зіновіїв, Симеон Полоцький, Семен Дівович та ін) вживали у віршах окситонне римування, невластиве польській версифікації («Алфавіт зібраний, римами складений» Івана Максимовича), дактилічні закінчення перед цезурою (фрагменти з твору «Вірш на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича-Сагайдачного [ ]» *«Кгди ж лепій ест стратити // живот за ойчизну, / Ніжли неприятелю// достать ся в користь»* Касіяна Саковича) Крім одинадцятискладника, популярним був пов'язаний з фольклорною традицією восьмискладник із наголосом на третьому та сьомому складах У творах віднаходять врегульовані нерівноскладники у вигляді сапфічної строфи, до якої зверталися Памво Беринда, Тарасій Земка та ін Найпоширенішими різновидами книжної силабіки були восьмискладники, дев'ятискладники, одинадцятискладники, дванадцятискладники, тринадцятискладники, а у фігурному «стовпі» Івана Величковського використані форми від односкладового «шпиля» до шістнадцятискладової «основи» І Качуровський спостеріг, що в українській бароковій поезії помітна тенденція до абсолютної силабіки, притаманна, наприклад, японській ліриці На цьому наголошував перекладач І Шанковський у передмові до антології «Сто поетів — сто пісень» Традиція української поезії з гнучкою формою акцентування сприяла видозміні С в, в якому під впливом народнопісенної ритміки могли римуватися між собою два, потім і три колони одного верса, як-от в одному з віршових листів («Письмо») Івана Некрашевича до гнідинського священика Івана Филиповича *«Будем гулять // І зухвалять // Рожденного Бога — / Уже од вас // Просто до нас // Зроблена дорога»* Схожий розмір, названий леоніна-ми, використовували Іван Величковський, Мануїл (Михайло) Козачинський Григорій Сковорода застосовував у своїх тринадцятискладниках хореїчні видозміни, наголошуючи та скорочуючи один склад перед цезурою *«Мисль тотчас одну с ума // гонит прочь другая, / Разум от меня бежит, // страсть же мучит злая»* Хореїзовані рядки стали традиційними, використані у псальмах Дмитра Туптала Ростовського (М Сулима нарахував їх 19 у 33 силабічних рядках), в «Епітафоні гетьманові Івану Брюховецькому» Лазаря Барановича та ін Григорій Сковорода у своїх поетиках, не відкидаючи традиції С в, вважав важливими наголоси та двоскладову стопу За спостереженням Г Сивоконя («Давні українські поетики», 2000), у давній українській поезії доби пізнього бароко з'явилися умови для заміни С в силабо-тонікою, що поширилась у поезії першої половини XIX ст, починаючи з «Енеїди» І Котляревського Ізосилабіку використовували Т Шевченко, М Шашкевич, А Метлинський, С Руданський, П Куліш, І Франко, Леся Українка, поети XX ст — П Тичина, Галина Журба, М Кічура, П Филипович, Б-І Антонич, А Малишко та ін Зверталися до С в і гумористи, зокрема П Глазовий Октасилабік віднаходять у доробку Т Шевченка, М Устяновича («Верховинець») тощо У російському віршуванні С в прищеплювали вихованці та викладачі Києво-Могилянської академії (Симеон Полоцький, Феофан Прокопович та ін), але воно контрастувало з традиційними у російській мові райошником та іншими формами акцентного вірша, видавалося дещо штучним у доробку Сильвестра Медведєва та Каріона Істоміна Найповніше С в представлене у творчості А Кантеміра Віршова реформа Тредіаковського — Ломоносова (1735—43), на основі якої розвинулася російська силабо-тоніка, враховувала мовні закономірності російської мови В іспанській поезії, якій була притаманна тонічність (тоніке), С в поширили галісійські прочани Спершу використовували восьмискладник і дванадцятискладник, а з XIV ст формується арте майор — «розкиданий» силабічний вірш із дво-, чотири-, п'яти-, шестискладових півверсів, кожен з яких мав по два наголоси Деякі віршознавці не визнають самостійності С в, вважають його одним із різновидів квалітативної системи віршування На думку М Гаспарова, силабіка походить від гіпотетичного індоєвропейського силабічного вірша, що міг існувати як короткий восьмискладник та довгий десяти-, дванадцятискладник із цезурою Проблемі силабіки присвячені ґрунтовні дослідження «Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка» (1972) Галини Сидоренко, «Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст» (1985) М Сулими та ін

Сила́бо-тоні́чне віршува́ння *(грец syllabē склад, tonos тон, лат versus повтор, поворот)*, або **Сила́бо-то́ніка,** — система віршування, в основу якої покладено принцип ізометризму, тобто вирівнювання сумірних наголошених і ненаголошених складів, чергування сильних і слабких складів, визначення кількості та місця розташування ритмічних акцентів

(просодії) у віршовому рядку. Термін російського літературного критика М. Надєждіна (30-ті—40-ві XIX ст.). Наголос, що припадає на слабке місце, вважається надсистемним, його вживання обмежене, натомість пропуски акцентів на сильних місцях вільні, зумовлені законами мови. Поняття «С.-т. в.» пізніше обґрунтував М. Нєдоброво (стаття «Ритм, метри і їх взаємовідношення» у збірнику «Труди і дні», 1912); доти вживали поняття «силабо-метрична система». С.-т. в. вважається різновидом тонічного віршування (рівнонаголошеність), поєднаним із принципом силабіки (рівноскладовість). Перше теоретичне осмислення С.-т. в. здійснили В. Тредіаковський («Новий і короткий спосіб складання російських віршів», 1735) та М. Ломоносов (коментар «Лист про правила російського віршування» до «Оди [...] на взяття Хотина», 1739), готуючи реформу віршування. У ній поєднали практику німецького квалітативного віршування та давньоукраїнської квантитативної системи. Основними розмірами С.-т. в. є двоскладові (хорей, або трохей, та ямб) і трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) стопи; їх назви запозичені з античної версифікації, де чергувалися довгі та короткі склади, замінені наголошеними й ненаголошеними. Для визначення віршового розміру стають важливими специфіка метра, кількість стоп кожного розміру у віршовому рядку, місце цезури. Принцип кількості складів заміюється на стопний, оскільки в кожній стопі строго визначена кількість складів (два або три). Наприклад, двостопний ямб можна сприймати як восьмискладник із окситонною (чоловічою) клаузулою, дев'ятискладник — із парокситонною (жіночою), десятискладник — із дактилічною. При визначенні розміру кількість стоп враховується разом зі складом константи. Якщо остання стопа неповна, але акцентована, її теж беруть до уваги, а закінчення вважається каталектичним. Акаталектика трапляється, коли закінчення віршового рядка збігається із закінченням стопи. У С.-т. в. майже не вживаються чотирискладові стопи (наприклад, пеони), а у дво- та трискладових розмірах, крім основних, виокремлюють допоміжні (спондей, пірихій, молос, трибрахій, амфімакр, бакхій, антибакхій), що не становлять основи ритмічної схеми вірша. Наприклад, віршовий рядок «*Весно, весно. Твоя перемога*» (Леся Українка) має схему –∪–/∪∪–/∪∪–/∪; його першою стопою є амфімакр, використаний замість анапеста. С.-т. в. властива стала структура з мінливою анакрузою, власне ритмічним зачином, що вимірюється кількістю слабких позицій до першої сильної, тобто очікуваних наголосів — іктів і міжіктових інтервалів. В. Холшевников трактує анакрузу як реальну ритмічну одиницю, що яскраво виявляється у змішаних розмірах. Найбільш поширені вірші, що мають від двох до шести стоп, бувають впорядкованими, регулярними, рівностопними або невпорядкованими, нерегулярними, нерівностопними, вільними (байки, ліричні вільні ямби), що зумовлене порушенням ізостопізму, коли кількість однотипних стоп у віршовому рядку виявляється несумірною. Зрідка використовують дванадцятистопні верси (доробок Б.-І. Антонича). Особливістю С.-т. в. є ритмоінтонаційна схема, зумовлена розподілом наголошених і ненаголошених складів, що дає змогу гармонізувати ритміку поетичного мовлення. Ритмічного розмаїття двоскладового верса досягають також, використовуючи пірихії, спондеї, що замінюють будь-яку з двоскладових стоп або трибрахіїв у трискладових версах і спричинюють появу надсхемних наголосів. Однак ці форми самі не утворюють віршового розміру. Прикінцеві (зрідка — внутрішні) наголоси двоскладових розмірів можуть стати константними, засвідчуючи особливі чотирискладові розміри, зокрема пеони. Однак Б. Томашевський вважає їх специфічними ямбами та хореями. Очевидно, відбувається зближення між пеонами та цими формами. У трискладових розмірах середня кількість акцентів збігається з кількістю сильних місць, тому пропуски метричних наголосів трапляються рідко, притаманні лише першій стопі дактиля. На ритм впливають прикінцева та внутрішня паузи, стилістичні фігури, рядкові перенесення, що вказують на незбігання віршового рядка і фрази. Ритмічному розмаїттю сприяє застосування різних клаузул (окситонні, парокситонні, дактилічні, гіпердактилічні), менша кількість складів у останній стопі верса. За таких умов ямб чи анапест видаються нарощеними (гіперкаталектика), а хорей і дактиль — усіченими (каталектика). Нарощення не враховується при визначенні віршового розміру. На силабо-тонічний ритм впливають алітерації, асонанси, рима, логічний наголос, що не завжди збігається з метричним (іктом), тощо. С.-т. в. залежить від особливостей відповідної мови. Так, у німецькій мові на одне слово може припадати кілька наголосів, серед яких один сильний, тому відсутні пірихії. В англійській зі значною кількістю односкладових і двоскладових слів із позаметричними акцентами відбувається пересування наголосів із сильного складу на слабкий. Це ж властиве і польській версифікації, тому що наголос у польській мові припадає на передостанній склад. В українській поезії С.-т. в. витіснило в XIX ст. силабічну систему, співіснувало з коломийковим розміром. Віршознавці вбачають у ньому вплив російського віршування, але Галина Сидоренко доводить, що С.-т. в. в українській версифікації постало «спочатку не як новий канон, а як ознака деканонізації силабіки». Перші спроби переходу на силабо-тоніку ще на початку XVII ст. були невдалими. Так, Мелетій Смотрицький («Граматики славенския правилное синтагма», 1619) намагався прищепити її давньоукраїнському віршуванню, спираючись на грецькі зразки. Він наводив дванадцять різновидів стоп (ніг): двоскладові (спондей, пірихій, трохей, ямб), трискладові (дактиль, анапест, амфібрахій, амфімакр, бакхій, палімбакхій, трибакхій, тримакр). Спроба Мелетія Смотрицького перенести у віршування розрізнення за довготою, притаманне давньогрецькій мові, а не українській, виявилася непродуктивною. Силабо-тоніка поступово запроваджується епізодично у творчості Івана Некрашевича (друга половина XVIII ст.), але тільки в поемі «Енеїда» І. Котляревського чотиристопний ямб застосований природно, відкриваючи перспективу для С.-т. в. в українській поезії. Такий розмір використовував і Т. Шевченко («Тризна», частково «Єретик», «Марина», «Неофіти» тощо), який звертався й до чотиристопного хорея («Пролог» до написаної чотирнадцятискладником поеми «Наймичка»), амфібрахія («Невольник», «І небо невмите, і заспані хвилі...»), інколи поєднував два рядки одностопного анапеста з одним рядком амфібрахія у трирядковій строфі, як-от у фрагменті «Попливе ваш

Іван » з поеми «Великий льох» тощо Силабо-тоніка нині співіснує з тонічним (акцентний вірш, паузник та ін) та силабічним (вірш із надміром синкоп) віршуванням М Гаспаров («Нарис історії російського вірша Метрика, ритміка, рима», 1984), спираючись на новітнє європейське віршознавство та переклади Б Ярхо, окреслив три індоєвропейські системи С -т в , що походять від реконструйованих розмірів, октасилабіка, декасилабіка та додесилабіка Так, у німецькому віршуванні С -т в формувалося шляхом поєднання романської силабіки та алітераційного вірша, лише на початку XVII ст М Опіц обґрунтував його теоретично і застосував у своїх творах, запровадивши чотиристопний і шестистопний ямб В Англії аналогічну реформу (чотиристопний і п'ятистопний ямб) було здійснено значно раніше (XV ст), після Дж Чосера та Д Гоуера, які пробували застосувати силабо-тоніку С -т в утверджене в доробку представників Відродження Т Вайєта і Г Саррі Його розвиток спостерігають за єлизаветинської доби У нідерландській поезії С -т в запроваджували Ян ван дер Ноот, у шведській — Г Шернельм, у данській — А Арребо Пізніше, у XIX ст , нова система віршування з'являється у польській (А Міцкевич, Ю Словацький), угорській (Ш Петефі), румунській (Я Векереску, Г Асакі), латиській (Ю Алунанс), литовській (К Майроніс), сербсько-хорватській (Б Радичевич, І Мажуранич), болгарській (М Геров), словенській (Ф Прешерн), білоруській (Ф Богушевич) літературах Г Шенгелі уклав каталог віршових розмірів («Техніка вірша»), який І Качуровський доповнив двостопними, тристопними та маловживаними розмірами, поширеними в українській поезії Він перші ознаки С -т в у європейському віршуванні пов'язував із творчістю Августина Блаженного (IV—V ст), який модифікував античний квантитативний вірш, замінивши довгі та короткі склади наголошеними і ненаголошеними Дослідник вважає, що силабо-тоніка могла постати з квантитативного, силабічного та тонічного віршування М Гаспаров пояснює запровадження С -т в спробами адаптувати античне віршування до фонетичного ладу певної мови, що спостерігалося у XV—XVII ст передусім в італійській поезії, а потім в інших європейських літературах Дослідження специфіки С -т в здійснили Галина Сидоренко («Віршування в українській літературі», 1962), В Жирмунський («Теорія вірша», 1975), І Качуровський («Нарис компаративної метрики», 1985, «Метрика», 1994), Наталя Костенко («Українське віршування XX століття», 2006)

Си́лепс, або **Си́лепсис** *(грец syllepsis захоплення чогось)*, — стилістична фігура, що полягає у поєднанні неоднорідних членів речення і підпорядкуванні їх одному складнику У високому стилі витворює враження схвильованої піднесеності, у низькому — комізму У С присудок може вживатися в однині, а підмет — у множині, коли в ролі підмета застосований займенник першої чи третьої особи, а в ролі присудка — дієслово наказового способу, коли підмет і присудок мають форму множини, а залежний від них додаток — однини тощо Наприклад *Метафора та інші тропи будуються на основі багатозначності слова* Мелетій Смотрицький називав С осяжєнієм С використовується при групуванні ситуацій і подій не за хронологічним принципом, а за просторовим, тематичним тощо

Си́лло *(грец sillos, букв зизуватий)* — сатиричні твори, написані гекзаметром, у яких визначалися програми поетів та філософів Поширене у давньогрецькій літературі Ксенофонт із Колофону (VI—V ст до н е) одним із перших вдався до С , виступаючи проти політеїзму та антропоморфізму Гомера й Гесіода С застосовував також Тімон Фліунтський (III ст до н е)

Силогі́зм *(грец syllogismos)* — дедуктивний умовивід, що складається з трьох суджень, у першому з яких міститься загальне правило (великий засновок), у другому наведений конкретний випадок (малий засновок), у третьому сформульований логічний наслідок Виокремлюють С категоричний, умовний і розділовий Прикладом С може бути міркування радника Славейкова з гумористичної повісті «Про дипломатів та людей» болгарської письменниці Росиці Ташевої, який мав купити оригінальний подарунок для пана Посла *«Кожен хлопець мріє про такий ножик-комбайн Пан Посол хлопець Отже, він також мріє про такий ножик-комбайн»*

Силуе́т *(франц silhouette, від прізвища французького міністра Е де Сілуета, 1709—67, на якого було зроблено карикатуру у вигляді профілю)*, або **Сильве́та**, — зображення істот, що близьке до відображення їх тіні У мистецтві С називають різновид графічної техніки — площинне однотонне відтворення фігур та предметів (світле на темному тлі, і навпаки), яке практикували Г Нарбут, М Жук та ін У періодиці С використовується переважно як засіб поліграфічного оформлення, рубрикації тематичних добірок, позначення заголовків тощо Літературознавець М Барахов пов'язує поняття «С » у письменстві із «супутнім тлом», тобто епохою, поданою у «точно знайдених прикметах часу, історії, побуту» С вважають портрет Марії Галич зі спогадів Т Осьмачки «Мої товариші Історико-мемуарна розвідка про людей Розстріляного відродження 20-х років»

Си́льва *(лат silvae начерки, нотатки)* — поетичний жанр у римській літературі перших століть н е , призначений для вітання щойно народжених, наречених, ювілярів, для висловлення співчуття з приводу смерті Поетичні формули переважно брали із творів Вергілія, Горація та ін Стацій назвав С свою добірку віршів Іспанські поети так позначали одинадцяти- та сімнадцятискладники, створюючи строфу невпорядкованої будови, з різним римуванням або без рим До жанру С зверталися Л де Гонгора-і-Арготе, Лопе де Вега та ін

Сильвета — див **Силуе́т.**

Си́льне мі́сце, слабке́ мі́сце — позиції складів у версі, які, чергуючись, відображають наголоси, формують розмір вірша та його варіації Так, у хореї сильним місцем вважається перший склад і всі наступні непарні, у ямбі — другий і всі наступні парні У силабо-тонічному чотиристопному ямбі сильні й слабкі місця чергуються послідовно один через один, ненаголошені сильні місця називають пірихієм У тристопному анапесті сильне місце припадає на третій, завжди наголошений склад Таким чином структурується стопа Якщо наголошений склад припадає на слабке місце, то жоден його ненаголошений склад не може бути сильним, що відповідає правилу «заборони переакцентації»

Симбіо́з *(грец symbiōsis співжиття)* — переживання особистого несвідомого однієї людини ін-

шою С. наявний під час читання літературного твору, перегляду вистави чи кінофільму, прослуховування музичної п'єси. На думку К.-Г. Юнга («Психологія несвідомого»), С. легко виникає у межах несвідомих міжособистісних зв'язків, але повільно пригасає.

Си́мвол *(грец. symbolon знак, прикмета)* — здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам. У логіці й математиці С. є синонімом знака (див. **Семіо́тика**), в мистецтві позначає універсальну амбівалентну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу та предметного або словесного знака, який опосередковано виражає сутність певного явища (*лотос* — С. божества в індійців, *хліб-сіль* — С. гостинності в українців, *блакитний колір* — С. надії, *змія* — С. мудрості тощо), має міфологічну або релігійну основу (*Нарцис* — С. самозакоханості, *терновий вінок* — С. страждання). С. властиві філософська багатоплановість, функціональна багатозначність, він не тотожний знаку, що тяжіє до однозначності. Семантичне поле С. може бути сконцентрованим. Наприклад, *Холодний Яр* у поезії Т. Шевченка сприймається як втілення народного гніву, а *Великий льох* — як втрата українцями своєї сутності й національної гідності. Таке конкретизоване уявлення притаманне фольклорній традиції, позначається на творах письменства. Зокрема, у «Двох віночках» Я. Головацького («Русалка Дністровая») *вінок із барвінку* вказує на загибель козака, *вінок із рути* — на дівочу вірність, *калина* на могилі свідчить про пам'ять, скорботу, славу. С. можуть бути створені у межах певного ідіолекту: *сонячні кларнети* асоціюються з лірикою П. Тичини, *палимпсести* — В. Стуса, *висока вода* — І. Римарука тощо. Прагнення конкретизувати С., візуально його представити відображене в емблемі, яка йому не тотожна. С. вказує на неповноту сенсу, вислизає у «семантичну плинність» (О. Лосєв), невизначеність, багатозначність, іноді вказує на те, що передчувається, але ще нікому не відоме (К.-Г. Юнг). С. вважається виявленням особливої реальності, в якій він, на відміну від знака, усуває напруження між означником та означуваним. С. виражений або в лінгвістичному типі, власне в однозначних фонетичних, граматичних, лексичних кодах, або в риторичному, що базується на конотативних зв'язках. За спостереженням Ю. Лотмана, уявлення про С. стосується ідеї певного змісту, є вираженням цього змісту, що, у свою чергу, виконує роль для іншого, ціннішого змісту тощо. Проблема С. актуальна і для герменевтики. Так, П. Рікер вважає, що багатозначність С. зумовлена будь-якою структурою значення, де один первинний, буквальний, прямий сенс спроектований на опосередкований, вторинний, інакомовний, але осягнений тільки через перший. Висловлення з подвійним значенням формують герменевтичне коло, розширюють можливості інтерпретації, що реалізується у полісемантичному полі. С. потребує поліваріантного декодування. Він виходить за межі конкретного знака, не сприймається як назва окремого предмета чи явища, бо пов'язує їх з іншими, аналогічними утвореннями, підпорядкованими особливій універсалії. С. розкриває у кожному окремому випадку вияви цілісного світу, виконує функцію активного перетворення внутрішнього на зовнішнє, і навпаки, диференціації внутрішнього і зовнішнього. Так, на думку О. Лосєва, досягається субстанційна тотожність безмежного ряду речей, охоплених однією моделлю, де сполучаються відмінний за змістом символізатор та символізоване. Сенс не дається, а задається, пояснюється через співвіднесення з нескінченними смисловими зчепленнями, що підводять до раціональної ясності, але не до понятійної визначеності. Щодо С. неприпустима хибна позиція інтерпретатора. С. відрізняється від тропів. Якщо метафора творить образ, характеризуючи поняття, дію, явище без семантичних обмежень, то С. властиві означальна функція, тенденція до розширення змісту ідеї, а не повного її визначення. Тому метафора зумовлена суто художніми чинниками, а С. базується на позахудожніх, передусім філософських знаннях. Різновидом С. є звукосимволізм, що вказує на зв'язок між звучанням і значенням слова, який виникає на підставі взаємодії різних органів чуття (синестезія). Проблему С. досліджували античні мислителі. Платон у філософській міфології обстоював мімезис космічної гармонії в музиці, що мала відповідну символізацію. Елліністи не розрізняли С. й алегорію. Неоплатоніки, зокрема Прокл, протиставляли знаковість грецького письма символіці давньоєгипетських ієрогліфів, вказували на несумісність міфологічного С. із логічною чи дидактичною формулою. Цю тенденцію розвивав ПсевдоДіонісій Ареопагіт («Про імена Божі» тощо) в добу середньовіччя. Вона сприяла усвідомленню того, що видимий світ. С. сутності Бога відображає нижчі рівні світової ієрархії, а тому нелегкий шлях до сакральної істини набуває таємничості, містеріальності. Однак мислителі середньовіччя, обстоюючи принцип «несхожої подоби», не подолали тотожності С. та алегорії. У період Ренесансу посилюється інтуїтивність сприйняття С. в його незамкнутій багатозначності, що вплинуло на класицизм та бароко. Естетичний аспект С. окреслили романтики. Так, Ф. Крайцер («Символіка та міфологія давніх народів, передусім греків», 1810—12) розмежував містичний (вибухова герметична форма для безкінечного враження всесвіту) і пластичний С. (прагнення вмістити смислове безмежжя у замкнуту форму), А.-В. Шлегель сприймав творчість як «вічне символізування». Й.-В. Гете, на відміну від романтиків, пов'язував невловність, цілісність С. із життєвою органічністю, що виявляється через вічне становлення, Г.-В.-Ф. Гегель віднаходив у структурі С. раціоналістичний, знаковий зміст, базований на умовності. Л. Вітгенштайн («Логіко-філософський трактат») вбачав у С. знак, що має сенс і застосування у перспективі. На думку О. Лосєва («Проблема символу та реалістичне мистецтво», 1995), С. за своїм змістом багатозначний, може засвідчувати і функцію відображення дійсності, і її зміст, і її інтерпретацію в свідомості людини, і перетворення, і субстанцію поєднання ідеального та реального (на відміну від міфології, яка втілює в собі дійсність), і зв'язок різних форм і виявів світу, і ключ до пізнання духовного світу людини, і коло асоціацій, що викликає відповідні уявлення. С. можуть бути фольклорними (зерно як цикл буття), релігійними (земля обітована), міфологічними (Прометей), літературними (Дон Кіхот), індивідуально-авторськими (блоківська Прекрасна Дама). Інтерес до С. як універсальної категорії посилився на етапі раннього модернізму, передусім у символістів,

що, спираючись на міркування Р Вагнера, на «філософію життя», віднаходили у С запоруку художньої, власне теургічної творчості, коли завдяки особливій сакральній мові натяків та навіювання можна осягнути невимовні, не відповідні звичайним словам явища У XX ст неокантіанець Е Кассірер («Філософія символічних форм»), виходячи з феноменологічних настанов, тлумачив людину як «символічну тварину», а мову, міф, релігію, мистецтво, науку — як «символічні форми», за допомогою яких впорядковується світовий хаос, неофройдист К -Г Юнг віднаходив розмаїття С в архетипах, К Леві-Строс вказував на наявність елементів ізоморфності між природними, соціальними та ментально-символічними структурами, обґрунтував несвідому логіку архаїчного мислення (бриколаж), Г -Г Гадамер висвітлював символічну діяльність індивіда з позиції герменевтики Творчість розглядалася як «вічне символізування» (А Шлегель) С притаманний українській літературі, в якій набуває значення не тропа, а універсальної категорії пізнання духовності

Ти непідкупна чи несуть вісон,
чи скриню скарбну' ти суддя,
І пташка на руці — з висот,
про білий трон оповіда
Мов до присяги, ти відверта,
і випростана, мов до стремена
зникає тінь лукавство промини,
коли — сердечності безсмертя,
коли вивітрюють на голоснім
і голубім сіянні-шпаді
весінні сили, притаманні всім,
і кволості, що листопадні
Мов голос квіту, голос непорочний,
серця стрічає' в розпачі не тоне,
і хрестиком з-під білої сорочки
з грудей просвічується сонце (В Барка)

С як натяк на трансцендентну істину, на утаємничення в першосутність є основою естетичної концепції символізму

Символізм *(франц symbolisme, від symbole символ)* — тип творчості, в якому переважають інтуїтивне осяяння й асоціативне мислення Властивий мистецтву Єгипту, Шумеру, Індії, Китаю, Греції, Риму, середньовіччя, бароко, романтизму, модернізму, постмодернізму Його елементи наявні і в класицизмі, реалізмі, натуралізмі, набуваючи раціоналістичних ознак Джерелами С є ідеалістичні концепції від Платона до «філософії життя», екзистенціалізму тощо, йому притаманні містичні пориви до вищої, пізнаванної розумом сутності, яскравий суб'єктивізм, інтровертивний світогляд, пошуки Бога у власній мові (тема Ісуса Христа у «De profundis» О Вайлда) Виокремлюють релігійний модернізм (Д Мережковський, М Бердяєв), містичний анархізм (В Б Єйтс, А Бєлий) та протилежний їм богоборчий, діонісійський (Ф Ніцше, А Рембо), неоязичницький (пізній Р -М Рільке, Е Паунд) спрямування тощо С у мистецтві відображений у фантазійному уявленні, алегоричності, метафоричності, гротеску, контрасті тощо Г -В -Ф Гегель («Естетика») вважав його першим етапом еволюції мистецтва, за яким поставали класицизм і романтизм Літературознавці та мистецтвознавці вбачають у С одну із стильових течій раннього модернізму, а її засновником вважають Е А По, схильного до активізації фонічних властивостей поезії, зокрема алітерації, ритму, рими Поставши проти обмежених позитивістських тенденцій у мистецтві, дистанціювання довколишнього світу і людини, конфліктного протистояння ідеалу та дійсності, неможливості пізнати сутнє ані розумом, ані безпосередньою чуттєвістю, С базувався на сформульованому Ш Бодлером законі «відповідностей», розімкнутих у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається таємниче «активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє», їх синтез, спостерігається «самтожна відмінність внутрішнього і зовнішнього» Ш Бодлер наголошував на містичній основі поезії Таку ж думку поділяв Е Верхарн, вважаючи, що вона, поза суто формальними чинниками, «мусить породжувати в душі читача те неясне, світле захоплення, яке викликає музика» Йдеться про сутність, непізнавану за допомогою логоцентричних засобів, доступну лише інтуїції, базовану на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння, музику (творчість Р Вагнера) та поезію Сформувався С як стильова тенденція модернізму у Франції в 70—80-ті XIX ст на підставі потреби оновлення поетичної мови Її проголошував Ж Мореас на сторінках газети «Фігаро» в антинатуралістичному часописі «Літературний маніфест Символізм» (1886, 18 вересня) та в передмові до власної збірки «Кантилени» (1886) Декларації зводилися до заперечення реалістичної традиції, спростування «повчань, декламації, хибної чуттєвості, об'єктивного опису», апеляції до творчого досвіду Піндара, Данте Аліг'єрі («Vita nova»), Ф Війона, В Шекспіра («Гамлет»), Й -В Гете (друга частина «Фауста»), Г Флобера («Спокуси Св Антонія»), Ш Бодлера («Квіти зла»), до прагнення «втілити Ідею у чуттєвій формі» Спочатку прихильники С гуртувалися при видавництві Л Вальє та журналів «Символізм», «Сторінки про мистецтво», «Перо», «Меркюр де Франс», «Бесіди про політику та літературу», «Ермітаж» тощо Основними ознаками С були зорієнтованість на платонізм і неоплатонізм, розуміння творчості як культово-обрядового акту, інтуїтивне осягнення світу, трактування музики як основи артистичної творчості, пріоритет ліричних жанрів у письменстві, розбудова художнього світу за принципами аналогій та «відповідностей», обстоювання єдності світобудови в її розмаїтті Розчарування довкіллям не зводилося до настроїв декадансу, обстоювався порив за допомогою символу в єдино вартісну сферу «вищої реальності», не доступну безпосередньому чуттєвому сприйняттю чи логічним схемам, осяжну лише інтуїтивно, через інсайт Символ був несумісний із кларизмом, чіткою предметністю, соціальними мотивами чи романтичним бунтом, вважався справжнім життям, енергія якого зумовлює самовизначення людини, відображається у творчості і стилі У С не визнавалися настанови позитивізму, відкидався арістотелівський критерій наслідування, практикований реалістами та натуралістами, якому був протиставлений мімезис Платона, спрямований на безпосереднє осягнення ідеї Символ набував значення істотного моменту буття, трактувався як «вікно у безмежжя» (В Сологуб), як справжня нематеріальна дійсність «потойбіч добра і зла», асоційована з музикою, сприйнятна через таємничий натяк, що зумовлювало поширення сугестивної поезії

як «розмиву контурів» (Ф Ніцше) Символістам ідейно найближчими були романтики, однак романтична іронія змінилася у взаємоперетворенні внутрішнього й зовнішнього, різних амбівалентних протистоянь «Я — не-Я», «життя — доля», «людина — митець», «буття — небуття» Актуалізовано проблеми пошуку любові після смерті, розуміння геніальності як недуги тощо, окреслені у песимістичній філософії А Шопенгауера («Світ як воля та уявлення»), теорії Е Гартмана («Філософія несвідомого»), поглядах Ф Ніцше, операх Р Вагнера, у ліриці «проклятих поетів» На світогляд російських та українських модерністів вплинула філософська система В Соловйова Символісти за оболонкою тексту, позбавленого значення події, зосереджували глибокий зміст із найтоншими, ледь зазначеними переживаннями, порухами артистичної душі, інтуїтивними осяяннями, розрахованими на розуміння втаємниченим елітарним читачем Особливо важливими були промовистий жест, позбавлений слів (стаття «Мовчання» М Метерлінка, 1896), представлений, зокрема, у збірці «Романси без слів» (1874) Е Верхарна Поета вважали голосом позамовної даності, тому він не вдавався до наративів, нічого не трактував, нічому не вчив, а існував у слові як достеменному часопросторі, що містить сигнал про інертне довкілля, не здатне проявитися без творчого пориву, сфокусування «єдино точних слів», їх генерування та спрямування у відповідне семантичне річище, яке формувало той світ, у якому реалізується ідея Краси, а через неї — ідея Добра Ліричний синтезований мікрокосм поєднувався з трагічним світосприйняттям доби fin de siecle, коли був відчутний розрив між конотацією та денотацією, між *бути* і *здаватися* Віднаходження образу цілісного світу вбачалося у музиці Вона сприяла розвитку вишуканої евфонії, витонченого звукопису, чистого звукового образу (фонетичний символізм), започаткованого премодерністом П Верленом, зокрема його віршем «Осіння пісня» Символісти відмовлялися від класичних форм віршування, за винятком сонета, надавали перевагу верлібру, започаткували суб'єктивний наратив, нові переважно синкретичні жанри, як-от поезія у прозі, етюд, шкіц, драматична поема, драма-феєрія тощо Вони запроваджували мотиви таємниці, екстазу, епіфанії, молитви, обстоювали принципи «мистецтва для мистецтва», «чистої поезії», «кута зору», «імперсонального письма», що доводиться до свідомості, сприяє пробудженню зі сну, розвитку автоматичного письма Краса як мета зумовила потребу сублімувати притлумлені, понівечені цивілізацією потяги, відкривати «іншу країну», використовувати прийом одивнення, як у драмі «Синій птах» (1908) М Метерлінка, який ототожнював життя з містерією (трактати «Скарби смиренних», 1896, «Мудрість і доля», 1898) У ній людина виконує незбагненну розуму роль, перебуваючи у парадоксальній ситуації, у децентрованому просторі, що може асоціюватися з неевклідовою геометрією, коли зникає послідовність в історії письменства, її поділ на епохи Найповніше можливості С розкриті в поетів М Метерлінка, Е Верхарна, С Малларме, Р-М Рільке, Г фон Гофмансталя, С Георге, Л Стафа, Л Виспянського, Б Лесьмана, В Брюсова, К Бальмонта, К Фофанова, К Случевського, О Блока, А Бєлого, Вяч Іванова, а також драматургів Г Ібсена, Г Гауптмана, Е Дюжардена, В де Ліль-Адана, Е Ростана, Ю А Стріндберга, С Виспянського, Л Піранделло, прозаїків Д Мережковського, А Ремізова Вони витворили особливу філософію мови, ставши найкращими її тлумачами «Символізм» (1887) Е Верхарна, «Задуми» (1891) О Вайлда, «Криза вірша» (1895), «Таємниця в поезії» (1896), «Міркування» (1897) С Малларме, «Поезія та життя» (1896), «Поет і наша доба» (1896) Г фон Гофмансталя, «Книга масок» (1896—98), «Культура ідей» (1900), «Проблеми стилю» (1902) Р де Гурмона, «Поетичний символізм» (1900) В Б Єйтса, «Дві стихії у сучасному символізмі» (1908) Вяч Іванова, «Про сучасний стан російського символізму» (1910) О Блока, «Символізм» (1910), «Луг зелений» (1910) А Бєлого, «Російські символісти» (1910) Елліса (псевдонім Л Кобилінського), «Символізм» (1928) В Ходасевича, «Чиста поезія» (1928), «Існування символізму» (1938) П Валері та ін В американській літературі цей стиль сформувався пізно, у 10—20-ті XX ст Його представниками були Р Фрост, Х Крейн, У Стівенс та ін В українській літературі С з'явився на початку XX ст (Олександр Олесь, М Філянський, Г Чупринка, П Карманський, М Вороний, В Пачовський, С Твердохліб та ін) не лише під впливом європейського, а й зумовлений національними джерелами, зокрема «філософією серця» Розвивалися зустрічні течії, спровоковані впливом «Молодої Польщі» («краківська школа») або срібного віку в російській літературі Перші вияви східноєвропейського С пов'язані з публікацією в київській газеті «Заря» (1884, 24 липня) полемічної статті «Давня суперечка» М Мінського, спрямованої проти утилітарного мистецтва Свої міркування він поглибив у студії «При світлі совісті» (1890) З ним солідаризувався Д Мережковський («Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури», 1893), а невдовзі з'явилися три збірники В Брюсова «Російські символісти» (1894—95) Специфіка українського С не властива французькому, бельгійському чи російському, зумовлена умовами бездержавності в Україні, тому, обстоюючи право митця на свободу творчості, закликаючи простувати на «сонячні левади» (О Луцький), його теоретики не відкидали громадських обов'язків письменника Сформований як протиставлення пізньому народництву, С заперечував підпорядкування літератури позаестетичним інтересам, замість постаті обмеженого функціонера формулював образ «цілого чоловіка» (М Вороний), в якому гармонійно поєднані критерії Краси і Правди, виявляється «аристократизм духу» С найбільш притаманний представникам «Молодої музи» та «Української хати», які репрезентували його перший етап, позначений внутрішнім самозосередженням Другий етап характеризувався посиленням апокаліптичних візій, чуття fin de siecle, зумовленого трагічними подіями Першої світової війни та революції, що засвідчила тривожна лірика братів П та Я Савченків, О Слісаренка, Д Загула, В Кобилянського та ін С позначився на творчості П Тичини, який у своєму кларнетизмі поєднав його з іншими стильовими тенденціями раннього модернізму, розкрився у творах представників «Музагету» Розвивався стиль переважно в поезії, меншою мірою — у прозі (Ольга Кобилянська, О Плющ та ін), драматургії (Олександр Олесь, С Черкасенко та ін) Вплинули ідеї цього стилю і на творчість деяких «неокласиків», зокрема П Фи-

липовича, який був одним із авторів «Музагету» («Червоний ранок догорів », «А коли вставали люде », «Десь хмарки від сонця »), М Драй-Хмари, який переклав програмовий для європейського С сонет «Відповідності» передмoдерніста Ш Бодлера, написав у цьому стилі свою поему «Поворот» Останнім спалахом С вважається діяльність львівського літературного угруповання «Митуса» (1922), до якого входили В Бобинський, Ю Шкрумеляк, О Бабій, Р Купчинський та ін Хоч пізніше С відійшов на другий план літературного процесу, він не втратив свого стильового потенціалу Це підтверджує доробок Б Лепкого, П Карманського, О Олеся та ін, емігрантська поезія Вадима Лесича (псевдонім В Кіршака), особливо О Зуєвського Його першу збірку «Золоті ворота» (1947) В Державин назвав «відродженням символізму»

Симвóліка *(грец symbolon знак, прикмета)* — система традиційної заміни конкретних почуттів, дій, предметів символом, що має образну або ситуаційну характеристику Образним символом називають стійке в межах художньої системи означення персонажа, предмета за допомогою рослини, птаха, тварини Так, у весільних обрядах *калина* символізує наречену, а в любовних піснях — дівчину, *зозуля* позначає вдову тощо Переживання та почуття героїв часто передаються через явища природи Так, радість або сум асоціюються з розквітанням та в'яненням («*Як з тобою зустрічались — / Зелені дуби цвіли, / Як з тобою розлучались — / Зелені пов'яли*»), молодість — із сонцем, любовна туга — з осіннім дощем тощо У С важливими є сакралізовані звичаї, прикмети, образи сновидінь тощо Проблеми С досліджували М Костомаров («Історичне значення південноруської народної творчості», 1906), О Потебня («Про деякі символи у слов'янській народній поезії», 1860, «Із записок з теорії словесності Поезія і проза Тропи і фігури Мислення поетичне та міфічне», 1905), М Сумцов («Хліб в обрядах і піснях», 1885), В Данилов («Символіка птахів та рослин в українських народних замовляннях», 1907) Й-В Гете подав таке визначення С, виходячи з тлумачення символу «Часткове завжди підлягає загальному Загальне завжди співвідноситься із частковим Все, що відбувається, є символом, і в той же час, коли воно цілком виявляє себе, то вказує на все інше Справжня символіка там, де часткове репрезентує загальне не як сон чи тінь, але як живе одкровення непізнаванного» С стосується не лише предметів і явищ, а й кольорів, що стало предметом дослідження Й-В Гете («Вчення про колір, чи хроматика»), В Шеллінга («Філософія мистецтва»), А Шопенгауера («Про зір та кольори»), В Кандинського («Про духовне в мистецтві») та ін Їхні спостереження узагальнено в роботі «Кольоровий символізм в історії та культурі» (1999) Б Базими

Символíчне *(грец symbolon знак, прикмета)* — естетична категорія, що вказує на якість, яка відрізняє символ від інших засобів означення, є вищим ступенем знаковості Зокрема, архетипи К-Г Юнга виражають несвідоме, що ніколи не матиме чітко визначених характеристик Йдеться також про глибинні виміри мови, своєрідний код, що передує формуванню та перебігу комунікативної функції С властивий специфічний синтез умовної знаковості й безпосередньої образності, які врівноважуються, витворюють нову якість (А Бєлий, С Аверінцев) Будучи родовою категорією, поняття охоплює всі форми художньої творчості Як чуттєве втілення ідеального С відображене в будь-якому сприйнятті дійсності на підставі знаків, сприяючи систематизації розмаїття мистецтв і наук, розумінню культури як цілісного утворення (Е Кассірер) У літературі єдність досягається не лише на підставі її структури чи змісту, а й завдяки принципу конструювання, коли кожна символічна форма видається певним способом сприймання

Символíчний код *(грец symbolon знак, прикмета і франц code, від лат codex список постанов)* — код чи голос, на основі якого оповідь або її частина набуває символічного змісту, формується символічне значення літературного твору, як, наприклад, свічка у п'єсі «Свіччине весілля» І Кочерги

Симетри́чна вéрстка — розташування однакових за розміром текстових матеріалів чи ілюстрацій на рівній відстані від уявної вертикальної лінії, що розділяє сторінку навпіл Вони заверстуються на рівну кількість колонок, заголовки оформлюються шрифтом одного кегля Такій верстці властива естетична рівномірність вміщених публікацій Зазвичай її використовують для оформлення цільових сторінок, що складаються заздалегідь С в не застосовується, коли матеріали різностильові, відмінні за значенням та обсягом

Симетрíя *(грец symmetria сумірність)* — розміщення частини художнього твору за принципом віддзеркалення Прикладом С може бути александрійський вірш (дванадцятискладник із цезурою посередині, з обов'язковим наголосом на шостому та дванадцятому складах), симетричним вважається суміжне римування, кільце тощо Використовується С і в складних композиційних формах (стихолітія) Цікаві зразки С наявні серед фігурних віршів, як в А Крата

я я
і ти і ти

це це
два океани два океани
хвилювань хвилювань
із із
шепотом хвиль шепотом хвиль
і і
підшептом productі підшептом рінi

На принципі С побудований паліндром, який може набувати синкретичного (одночасно зорового і слухового) вигляду фігурного вірша Він представлений у поезії «Хижих мечем мирим» А Мойсієнка



Сімілікаде́нція (*лат. similitercadens: схоже завершення*) — використання низки логічно наголошених слів в одному відмінку. Зразком С. є вірш «Будинки» Інни Гончар:

За дорогами і трамваями
йшли будинки важкими кроками,
торохтіли старими крокваміи,
крокували товстими сваями,
ліхтарі волокли, як факели,
обвисали, обрезклі, плитами,
висипали з балконів квітами
і скляними сльозами плакали.

Си́мплока (*грец. symplokē: сплетіння*), або **Сплеті́ння**, — складна синтаксична конструкція, яка поєднує анафору з епіфорою у суміжних версах чи колонах. Її І. Качуровський відносить до плеонастичних фігур. Широко вживається у фольклорі:

Чи не ті ж мене саблі турецькі порубали, що і вас?
Чи не ті ж мене стрілки-яничарки постріляли,
що і вас?

С. притаманна риториці, часто використовується в художній літературі, зокрема у поезії:

Я сьогодні не прийду додому —
Де я?
Я сьогодні в Київ не приїду —
Де я?
Я сьогодні не дивлюсь на тебе —
Де я?
Я сьогодні — вчора й позавчора —
Де я? (М. Вінграновський)

С. може бути застосована у вигляді паралелізму в середині фрази з різним її початком та закінченням, наприклад у вірші «На вічну пам'ять Котляревському» Т. Шевченка:

Нехай усміхнеться серце на чужині,
Хоч раз усміхнеться, дивлячись, як ти
Всю славу козацьку за словом єдиним
Переніс в убогу хату сироти.

Симпо́зіон (*грец. symposion: бенкет*) — бенкет за античної доби, під час якого обговорювали проблеми філософії, мистецтва, співали сколіони; у С. брали участь також танцівники й гетери. С. вперше використали у літературі у IV ст. до н. е. Його характеризували побудова образу за цінностями того часу, поєднання наративу з вимислом, стилістична поліфонія. С. представлений у діалогах Платона («Бенкет», де йшлося про ерос), у творах Ксенофонта («Бенкет»), а також «Софісти-бенкетарі» Афінея (III ст.), «Сатурналії» Макробія (V ст.). Прийоми С. застосовували Лукіан, Петроній. За доби середньовіччя на цей жанр з'являлися пародії («Вечеря Кіпріана»), проте його ще застосовували письменники доби Відродження («Застільна полеміка про скнарість» П. Браччоліні, 1428—29) та постренесансу («Бенкет Перегріна» (1830) А. Гюнтера). Фрагмент С. зображено в поемі «Енеїда» І. Котляревського (частина третя): «*Сиділи, руки поскладавши...*». Пародійний вірш «Симпозіон» надрукований у збірці «Дияболічні параболи» Порфирія Горотака, якого містифікували Ю. Клен та Л. Мосендз.

Симпто́м (*грец. symptōma: збіг обставин, ознака*) — характерний вияв або ознака певного явища, здебільшого захворювання. У психоаналізі поняття вказує на психосоматичне вираження глибинного душевного конфлікту, має вигляд неврозу з прихованими причинами, вважається шифрованим посланням від несвідомого. Термін у такому значенні вперше застосував З. Фройд («Інтерпретація снів», 1900), який, проводячи паралелі між невротичним С. та механізмами сну, виявив специфічне повернення притлумленого імпульсу, що відображається в обмовках, каламбурах, жартах, парапраксах (невправних діях), літературно-мистецьких творах. К.-Г. Юнг відмежовував це поняття від символу, який містить значно більше значення, ніж невротичний сплеск. Неофройдист Ж. Лакан поширив методологію психоаналізу на структуралістську лінгвістику й антропологію, використовуючи соссюрівське поєднання означника та означуваного, співвідніс коди несвідомого з означником. Мова, за Ж. Лаканом, виконує подвійну функцію: вона заповнює «тіло» і використовує його як матеріал сигніфікації (означування). Він тлумачив С. як метафору, сигнал із майбутнього; його поглядам суголосна концепція постмодернізму, яка історію та письменство вважала зумовленими травмованим бажанням, однак не відкидала й радості від творчості. У 70-ті XX ст. Ж. Лакан запропонував омонімічний термін «синтом», що вказував на вузлове, патологічне ядро суб'єктивності, яке виявляли під час зіткнення індивіда з громадою, позначав цілісність суб'єкта. Тому його розпад зумовлює розпад людини, її впадання у стан шизофренії. Словенський соціолог С. Жижек застосував лаканівську теорію у своїх культурологічних студіях, помітив задоволення суб'єкта власним С., засвідчене у багатьох інтерв'ю, листуваннях, автобіографічних творах, кінострічках. У них висвітлюються хворобливі ознаки певного явища, що є обов'язковим складником сучасних ЗМІ та масової літератури.

Симульта́нність (*франц. simultane: одночасний*) — одночасне використання кількох прийомів художнього зображення, взаємонакладання їх, здатність мислення синтезувати багатопредметні ситуації. У середньовічному театрі — розігрування дії вистави, що відбувається водночас у різних місцях. У сучасному театральному мистецтві йдеться про однотипний ескіз декорацій для певного типу п'єс. С. активно запроваджували футуристи, які прагнули моментально показати рух, що тривав певний час, накладаючи фрагменти предметів, які пересувалися. Таку практику підтримали дадаїсти й сюрреалісти. Вона використовувалася в епічному театрі Б. Брехта, в експериментальному театрі «Березіль» Леся Курбаса, поширена у геппенінгах. Продуктивно С. втілює кінематографія. С. спостерігається у нарації, коли наявна синхронізація нарратованих подій та ситуацій.

Симуля́кр (*франц. simulacres, від лат. simulatio: удавання*) — свідоме відтворення фантазму, тобто невисловленого й не представленого образу, інстинктивно утвореного з імпульсів; точна копія за відсутності оригіналу, ілюзорність ідентичності першоджерела та його наслідування. Генетично пов'язаний з Платонівською копією копії (simulacrum), поняттям Епікура (eicon), Лукреція Кара. Введений до наукового вжитку П. Клоссовським (40-ві — 60-ті XX ст.) під час досліджень елліністичних міфів, коли скульптор прагнув зобразити не так зовнішність богів, як їх внутрішню демонічну сутність. Термін запозичено до понятійного апарату постмодернізму (Ж. Батай, Ж. Бордіяр, О. Кожев, Ж. Дельоз та ін.). С. має різні

відповідники, зокрема в англійській мові означає образ, подібність, туманне уявлення, вгадування, симуляцію. Ж. Дельоз («Платон і симулякр», «Відмінність і повторення»), посилаючись на ніцшеанський перевернутий платонізм, вказував на відмінність між двома різновидами образів, тобто між достеменними, внутрішньо уподібненими до Ідеї копіями та фальшивими, хаотичними С., що уникають запровадженого Ідеєю ладу, вдаючись до його імітації. Водночас С. не протиставлений іконі, швидше постає її незбагненним *Іншим*, довершеним двійником, навіть янголом світла. Християнство зверталося до С., висвітлюючи демонологію і трансценденцію. На думку Августина Блаженного, царство копій буде можливим після зруйнування царства скнарості. Платонізм потрібно «перевертати», аби С. став самостійним, не видавався деградованим. Згодом Ж. Дельоз відмовився від цього поняття, надаючи перевагу асамбляжу. С. постає комунікативним засобом суто конотативних елементів висловлювання, виводячи будь-яке замкнуте існування з його понятійним апаратом у ситуацію відкритих існувань, спрямованих водночас на адресанта й адресата. Ж. Бордіяр вбачав у С. наслідки кібернетичної симуляції, процес формування гіперреального за допомогою фіктивних копій дійсності, позбавлених власних реалій. Тому довкілля замінюється його знаками, що прямо не пов'язані з ним. Проголошуючи симуляцію абсурдною, дослідник віднаходить у ній принадні форми, виражені у трьох фазах: ритуальній, естетичній та політичній, коли віра стимулює віру, література — літературу, влада — владу. При цьому окреслюється ієрархія знаків трьох «порядків» від барокової підробки до механізованої, конвеєрної серії точних відбитків та гіперреальності засобів комунікації, моди, літератури, дизайну сучасності, що стає «більшою дійсністю, ніж сама дійсність». Аби стати «чистим» С., образ долає кілька етапів від відображення базової дійсності до маскування та спотворення її, маскування її відсутності, втрати зв'язків із реаліями, до власної «чистоти», коли створюється особливий світ моделей, не співвіднесених із довкіллям, хоч і сприйнятих за нього (довкілля). При цьому постмодернізм відмовляється від тотожностей, протиставляючи їм сингулярності П. Вірилю, інтенсивності Ж. Ліотара, варіанти кодів Р. Барта. Основою С. є принципова неспіввідносність із будь-якими реаліями. Вона розкривається у забобонних моментах, в уривках сміху, сп'яніння, еросу, жертви, фантазії, коли безглузда марнотратність стає мотивом бунту проти існування, організованого у конкретній формі. Тут понятійний апарат недоречний, досвід забобонних моментів (квазі-С.) відчужує індивіда від ідентичності, спрямовуючи його, на думку постмодерністів, до «справжнього» буття. У таких умовах О. Кожев віднаходив присутність «злого Духа постійного спокутування дискурсивною відмовою від дискурсу», замкнутого на собі для збереження істини, яку не визнає постмодернізм. П. Клоссовський при обстоюванні С., що витісняє поняття, відкриваючи простір мовчанню, де неможлива мова, вважає, що той С. не можна визнати навіть псевдопоняттям, бо витворюється «миттєвий стан без налагодження зв'язку між умами, без переходу однієї думки в іншу». Спілкування, що відбувається при цьому, ґрунтується на поєднанні нестійких семантичних асоціацій учасників комунікації, а не на порозумінні між ними. Мовець лише визволяє себе від себе як суб'єкта (смерть суб'єкта), який звертається до собі подібних, позбавляється власних асоціативних полів. Надуживання С. характерне для політичної пропаганди, реклами та ін. текстів, розрахованих на маніпуляцію масовою свідомістю. Часто застосовує його література постмодернізму, коли відкривається перспектива «*бути мертвим, п'яним, мов трава, / Що виросла на розписах, на стінах / Церкв неіснуючих, де молиться снага, / Напоєна гріховним молоком зміїним*» (А. Коваленко). С. був відомий і раніше, зокрема його властивості використав М. Йогансен у повісті «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії».

Симуля́ція (*лат. simulatio — удавання*) — підміна дійсності, притаманної сучасній культурі, коли, за спостереженням Е. Йонеско, «слова перетворюються на позбавлену сенсу оболонку», на порожній знак, на заперечення знака як цінності. Поняття обґрунтоване Ж. Бордіяром («Симулякри та симуляція», 1981), а отже, і постмодернізмом. Тенденція С. поглиблюється завдяки застосуванню комп'ютерного моделювання та проектування, поширених у всіх сферах сучасного життя, для якого характерна імітація самоорганізованих систем. Таку тенденцію передбачала художня література. Зокрема, В. Гібсон у романі «Нойромансер» (1984) змалював квазіреальний кіберпростір, в якому свідомість людини перебувала в одному комунікативному полі з комп'ютером. Реальне без джерел, тобто гіперреальне, сприймається як «синтетичний продукт», що нагадує «безповітряний простір» (Ж. Бордіяр), позбавлений логіки репрезентації. Тут панує принцип епістемологічної семіології, коли плинний означник засвідчує відхід від традиційного тлумачення знака. Особливо характерна така тенденція для сьогодення, пронизаного тотальною С., притаманною владі та спротиву їй, інформації, що розігрує сенси, підмінює справжнє повідомлення потойбіч хибного та істинного. У масштабах штучної гіперреальності окреслюється «надмірне роздування» знаків дійсності, інтенсивне вироблення вторинних ознак істини, об'єктивності, референтності, поширення товарів без уваги до їх вартості. Тому, за спостереженням Ф. Джеймсона, квазі-семіотизація «зірок на зразок Мерілін Монро» заполонила мистецтво, перетворила їх образи на товар. Отже, суб'єкт-об'єктні відносини перетворюються на гру дискурсивних кодів, індивід поглинається текстовими потоками, що стали для нього єдиним «світом». Р. Барт зауважив, що сучасна людина вслухається у «відлуння мови», що «становить Природу», на відміну від давнього грека, який вслухався «у шелест трави, у дзюркотіння джерел, у шум вітру, одним словом — у трепет Природи, прагнучи віднайти розлиту в ній думку». На думку Р. Барта, нема різниці між тим, чи стоїть індивід «перед обличчям світу», чи «перед обличчям книги», хоча насправді спекулятивний образ реальності подолав саму реальність, призвів до мутації предметного світу, зумовивши набір псевдосеміотичних текстів, «дзеркала дзеркал», відмови від дійсності задля позірних симулякрів.

Симфо́нія (*грец. symphōnia — співзвучність*) — жанр інструментальної музики, музичний твір для оркестру, що складається з драматичного центру циклу (сонатного allegro), повільної ліричної частини, ін-

термедійного скерцо та двох фінальних епізодів С - кантату «Україна Хресна дорога» на слова І Калинця написав композитор В Камінський У художній літературі поняття вживається за аналогією, відтворюючи як особливості композиції жанру, так і відповідний настрій, що позначається на версифікації твору, як у поемі «Сковорода» П Тичини, поемі «Смерть Шевченка» та в циклі «Леонардо да Вінчі» І Драча

Си́мфора — троп, близький до метафори, в якому опущено середню ланку порівняння та вказані характерні для предмета ознаки, внаслідок чого образ не названого прямо предмета сприймається за чисте художнє уявлення, що збігається з уявленням про предмет Процес називання не спирається на відомі семантичні правила словесної комбінації, є наслідком «відгадування безкінечних комбінацій природи» (А Лезін) С поширена в народних загадках, замовляннях, фразеологічних зворотах, сприймається як розв'язання силогізму, де втрачаються прямі лексичні значення, а формулювання набуває нового, цілісного сенсу із втраченими безпосередніми зв'язками з довкіллям, позбавляється здатності розмежовуватися на елементарні семи Водночас С містить образно-мотиваційні мнемонічні сліди, хоч її рефлексія послаблена під час сприймання та інтерпретації одивненого вислову, де читач відіграє роль персоніфікованого співучасника, доповнюючи її власним уявленням без декодування Пов'язуючи подвійне буття об'єкта й суб'єкта, С спростовує міметичну діяльність художньої свідомості, а зовнішній світ постає як зумовлений внутрішнім, що спостерігається, наприклад, у поезії М Воробйова С трапляється і в інших поетів, зокрема у М Григоріва *«в спорудах / осідланих узлісь / скликають / довжину риби — / поцілені / вістря води»* Цікаві приклади С, задуманої як цілісна книга «Симфора» («Метастази», 2003), подає С Вишенський Вона мала складатися з трьох розділів «Сніги (частина перша)», «Сніги (частина друга)», «Ностальгія», кожен з яких містить до 40 віршів Приклад із доробку поета

16 затишок для перехрестя відлітаємо і веління з горлиці

який морок із сліпого, що пізніша подорож дерев по забутих тварин

врожай торішніх і подвійна ляда соку у воскові — переважно пошук

пір'я для обличчя, що знову у проточному дзеркалі

«Син України» — громадсько-політичний, літературний тижневик українських козаків в еміграції (Варшава, 1920—21) за редакцією видавця М Вороного Крім матеріалів, пов'язаних з діяльністю уряду Української Народної Республіки, публіцистичних виступів С Шелухіна, Я Горшківського, А Коршнівського та ін, на його сторінках друкувалися новели, нариси, огляди В Островського, В Смутного, О Бєлозерського та ін При журналі виходила «Бібліотека "Сина України"», де з'явилися твори М Вороного, В Островського, А Коршнівського та ін

Синакса́р (*грец synaksarion*) — агіографічні твори, в яких висвітлювалися духовні подвиги християнських подвижників, упорядковані візантійцями (межа X—XI ст), адаптовані до календарного вшанування святих

Сина́фія (*лат synapheia зближення*) — просодичні та фонетичні засади античної поезії, що полягали у єднанні внутрішніх сегментів верса

Сингра́ма (*грец syn разом і gramma риска, літера, написання*) — пояснювальний текст філологічного або історичного змісту, який висвітлює певні аспекти твору, може сприйматися за його фрагмент, має цілісний вигляд

Сингуля́рність (*англ singularity означування*) — позначення події, невідомої речі, що передує репрезентації, класифікації за відповідними категоріями, не відразу вписується в герменевтичне коло конкретних явищ та загальних понять Термін запровадили Ж Дельоз та Ф Гваттарі («Капіталізм і шизофренія», 1972) С виявляє форму індивідуації станів і порогів, а не суб'єктів чи об'єктів, виражена в ігровій мінливості повторень, відмінності явища від себе, вважається пунктом, де не діють закони природи С опозиційна до традиційного розуміння структури, до «агрегату», керованого за ієрархічними, авторитарними законами, наявного у протиставленнях «структура — елемент», «територіалізація — детериторіалізація», «закріпачення — втеча», «межа — потік», «молярність — молекулярність» тощо, засвідчуючи панування спільноти над індивідом, або навпаки Один полюс вказує на закріпачення «виробництва» та «бажання машин» колективістськими інтересами та суспільною однорідністю, репрезентованими владою, інший — виражає протест проти неї з метою вільного розвитку особистості Чіткий опис С здійснив М Риклін у статті про Ж Дельоза у словнику «Сучасна західна філософія» (1991) Він відзначив, що Ж Дельоз мав на увазі доіндивідуальні, позаособистісні, аконцептуальні утворення, що містяться у нейтральній, проблематичній стихії, байдужій щодо розрізнення часткового чи загального, індивідуального чи колективного С, виступаючи у будь-якій формі, завжди сприймається як «теоретична смерть суб'єкта», як суверенна свідомість С зумовлює різні симулякри, але не ототожнюється з ними, віртуальні виміри сприймаються як реальні передсуб'єкти і передоб'єкти, метастабільні обмеження, накладені на поведінку серій, що переводить їх у певні, але не інші стани

Сине́кдоха (*грец synekdochē співвіднесення*) — троп, засіб увиразнення художнього мовлення, різновид метонімії С заснована на кількісному зіставленні предметів, речей та явищ (вживання однини у значенні множини, і навпаки, визначеного числа замість невизначеного, видового поняття замість родового тощо) Ціле в С представлене через виокремлену частину, менше — через більше, певне велике число — замість невизначеної кількості, однина — замість множини *хліб* — харчові продукти, *літо* — рік, *багнет* — піхотинець, *язик* — полонений, *руки* — робоча сила тощо С може застосовуватися у вигляді сукупності складників цілісної системи, вираженої через одиничний предмет

Як кидалась ти на списи, на луки,
Пунійська Львице, яросте Ваала! (Олег Ольжич)

В уривку йдеться про римлян, однак вжита форма іменника в однині (*Пунійська Львице*) З розвитком мови деякі тропи стають зужитими, мовними штампами, що втратили образність, наприклад *домашнє вогнище* С поширена у прислів'ях і приказках Цей риторичний

троп поєднує значення, що протиставлене метонімічній підміні назв, намаганню пояснити одне слово через інше, сприяє розумінню невизначеності, тому постмодерністи вводять його до свого понятійного апарату Ж Дерріда називає С донауковим знанням, «метафорою, що ідеалізує», хоч вона уникає формальних визначень, притаманних метафорі Постмодерністи тлумачать С як суміжність, тобто усвідомлення однієї речі через іншу К Берк вбачає у ній схильність до переходу до нескінченного регресу, протилежного метафізичній редукції, бінарним опозиціям

Синекіо́сис — див **Синецію́за**

Синеле́фа — злиття двох голосних при збігу їх наприкінці попереднього слова і на початку наступного Якщо в українській мові слово починається на *і*, то після голосного воно переважно перетворюється на *й* «*Пана Йвана нема дома* [ ]» (Т Шевченко) Чергуються також *у* з *в* на початку слова (Т Шевченко «*В Україну ідіть, діти»; П Тичина «Ідіте на Вкраїну*») або між словами, які закінчуються і починаються на приголосні (*у*), закінчуються і починаються на голосні, на голосний і приголосний (*в*), що сприяє милозвуччю мови

хрести як козацькі пістолі перед дощовим кінцем
зазирають у душу спорохнявілим століттям
і божевіллям
молоді проповідники мети шукають страх
і в дівочій неосвяченій душі
журба сповідує втіхою смертей
(Вікторія Чорноброва)

На застосуванні терміна наполягає І Качуровський

Синерге́тика (*грец synergos той, що діє разом*) — наука, що вивчає загальні закономірності, які є основою відкритих самоорганізованих систем Запроваджена німецьким фізиком Г Хакеном на початку 70-х XX ст при описі лазерного випромінювання Йдеться про особливі процеси виникнення макроскопічних упорядкованих просторово-часових структур у складних нелінійних системах, що перебувають у неврівноваженому стані, часто біля критичної (біфуркаційної) межі, тому під її впливом, часто незначним, можуть раптово змінити свій стан Таким чином виникає космос із хаосу, що, у свою чергу, динамізується як певна надскладна потенційна впорядкованість, яка приховує багато вірогідних структур С пропонує нову, відмінну від класичної картину світобудови, яку називають квантово-релятивною У ній відкинуте традиційне логоцентричне уявлення про дійсність, побудовану з елементарних частинок Термін поширений і в лінгвістиці, використаний при створенні цілісної концепції мови (Р Тома), формуванні нелінійної біонейрофізіологічної моделі мови (В Вілген), обґрунтуванні зв'язку мови, мозку, етносу (В Аршинов, В Базильов та ін), запровадженні теорії синергетичності функціональних полів мови (О Тарасової) тощо С є плюралістичною, містить безліч можливих інтерпретацій, формулювань, пов'язаних із теорією дисипативних структур, обґрунтованих бельгійським вченим І Пригожиним

Синере́за (*грец synairesis з'єднання, стиснення*) — в античному віршуванні — злиття двох коротких складів у довгий, рівнозначний за тривалістю, у сучасному — опускання однієї з голосних чи складу відповідно до вимог ритму та метроструктури наприклад, «*Ростуть роки, одвічний цвіт отав, / І в сайдаках сердець зотліли стріли згадок*» (М Бажан), де в слові *сагайдак* пропущено склад *-га-* У тонічному вірші С зумовлює заміну в частотнику двоскладового міжіктового інтервалу односкладовим Те саме, що й антитетон У лінгвістиці С називають злиття двох суміжних голосних у дифтонг або в довгий голосний

Синестезі́я (*грец synaesthesis одночасне відчуття*) — художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, відчуттів, виявляється у вигляді метафори, інколи — порівняння Зумовлена здатністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох аналізаторів, що призводить до синтезу відчуттів, на це звернув увагу ще Арістотель С як основу метафоричного переносу обґрунтував голландець Й ван Гіннекен (1912) С Ульманн вважав її давньою універсальною формою метафори Найяскравіше С відображена у ліриці раннього П Тичини, поета, схильного до «кольорового слуху» та «звукового кольору» С сприяла «мальовничій музичності» кларнетизму «*За частоколом — / Зелений гімн*», «*Ген неба край, мов золото, / Мов золото-поколото, / Горить-тремтить ріка, / Як музика*» тощо За принципом С на основі синопсії формується кольорова музика Одним із засновників світломузичної композиції був О Скрябін, який запровадив у партитуру спеціальну партію — записаний звичайними нотами кольоровий рядок («Прометей, або Поема вогню»)

Синецію́за, або **Сініце́за**, — стилістична фігура, в якій поєднані протилежності Те саме, що й синекіосис, когабітація, оксиморон У давньогрецькому віршуванні С позначала злиття у довгий склад двох голосних в одному слові (синереза), в українському — об'єднання двох однакових суміжних голосних

Синко́па (*грец synkopē скорочення*) — утинання складу або звука у слові Поширене в побутовому мовленні *мо'* — може, *гля'* — глянь, *Тодор* — Теодор, *рація* — ра(діостан)ція тощо Цей прийом застосовується і в літературі Його використовували авангардисти, які прагнули зняти межі між поетичним і побутовим мовленням, динамізувати ритмічний лад вірша «*Цирк рук торк кран / струна здвиг вище* [ ]» (Г Шкурупій)

Синкрети́зм (*грец synkrētismos з'єднання*) — ознака мистецтва, притаманна раннім етапам його розвитку, вказує на єдність віри, науки й літератури, відсутність поділу на роди та види, найповніше відображена в міфологічній моделі світобудови Термін запровадив академік О Веселовський («Зі вступу до історичної поетики», 1893) У фольклорі С зберігається найдовше, відображений також у реліктах магічних ритуалів, анімістичних уявлень Початкова єдність поезії, музики і танцю зафіксована ще в античній естетиці («Закони» Платона, «Про танець» Лукіана), названа хореєю, що відповідало давньоіндійському сангіту, давньокитайському юе Проблема С вперше стала предметом наукового дослідження у трактаті «Міркування про поезію та музику, їх становлення, сполучність і силу, а також про їх розвиток, поділ та занепад» (1763) Дж Брауна Її вивчали А Сміт, Ф Ж де Шатлю, Й Ешенбург, Д Дідро, Й-Г Гердер, Г Державін Цікавилися цим питанням представники порівняльної етнографії, історико-етнографічної та ет-

нопсихологічної шкіл XIX ст (Е Тейлор, Л Уланд, Г Спенсер, В Вундт та ін) Єдності у їх поглядах не було Якщо Жан Поль, К Мюлленгоф наполягали на домінуванні в С лірики, то В Ваккернагель, Д -Ф фон Ліліенкрон — епосу, Г Паріс пов'язував переважання в С певного виду мистецтва з особливостями його розвитку в кожного окремого народу Теорію С поглибив В Шерер («Поетика», 1888), систематизував О Веселовський («Три розділи з історичної поетики», 1899), вказав на первинний зв'язок мистецтва з релігійно-магічним обрядом Є Аничков («Весняна обрядова пісня на Заході та у слов'ян», 1903—05) С стосується різних аспектів культури та літератури, може бути первісним, художнім, ідеологічним, пісенним, хоровим, обрядовим О Веселовський важливу роль у С відводив первісній поезії, обрядовому хору, з якими генетично пов'язаний фольклор, а отже, і письменство Спроби повернутися до первісного С, притаманні романтизму, модернізму, авангардизму, виявилися нездійсненними С відмінний від синтезу, що полягає в поєднанні вже вилучених із синкретичної єдності автономних різновидів мистецтва

Син́оніми *(грец synōnymos однойменний)* — слова, однакові чи близькі за значенням, але різні за звучанням, за семантичними відтінками, сполучуваністю з іншими словами Сукупність С утворює синонімічний ряд (синонімічне гніздо), в якому виокремлюють домінанту — стилістично нейтральне слово, щодо якого семантично і стилістично визначають усі інші *віхола, заметіль, метелиця, юга, хуґа, хурделиця, завія, хвища* Повторення С, або «нанизування», використане в таких стилістичних фігурах, як тавтологія, клімакс, антиклімакс За допомогою них виражається ступінь, сила або інтенсивність у проявах дії, стану, ознаки С за структурою бувають однокореневими (морфологічними *віє-повіває*) або різнокореневими (лексичними *турки-яничари*) За ступенем синонімічності вирізняють С абсолютні, або повні, тотожні за значенням (*ждати — чекати, смуток — печаль*), і часткові, взаємозамінювані не у всіх позиціях при фіксуванні ступенів якості (*обдарування, здібності, хист, кебета, талант, геній*) чи відтінків якості (*старий, давній, древній*) Серед часткових виокремлюють ідеографічні, або семантичні, що різняться відтінками значень (*жах — страх*), стилістичні, які мають відмінне емоційно-експресивне забарвлення (*працювати — трудитися — ішачити*), семантико-стилістичні, що одночасно різняться за значенням і стилістично (*іти — шкандибати — човпати*) Як С переважно вживаються слова активного словника, архаїзми іноді використовують в урочистому мовленні (*лепота — краса, чоло — лоб*), застосовуються С діалектні (*лелека і бузько*), професійні (*водій — шофер*), жаргонні (*кодло, шайка*) тощо Застосування їх інколи зумовлене настановами пуризму (*світлина — фотографія, летовище — аеродром*) та евфемізму (*померти — спочити, руки зложити, Богу душу віддати, ґиґнути, врізати дуба* тощо) Застосування С у поетичному мовленні зумовлює його змістову місткість і точність, яскравість емоційно-експресивної палітри художнього зображення, надає йому поліфонічного звучання С поширені в риториці, публіцистиці, художній літературі звертання до них засвідчує високу культуру мовлення Інколи С вживаються як композиційний прийом синонімічного повтору в ліричному сюжеті, виявляючи його внутрішню драматичність із градаціями та пуантами

Пропало, пройшло, пролетіло,
Минулося, щезло, спливло,
Лишень головешками тліло,
Лишень попелищем цвіло
Одвіялось, сном одіснилось
Одмарилось — ген набулось
Вкотилось і ген одкотилось
Солоним риданням зайшлось (І Драч)

Див **Синонімія.**

Синоні́міка *(грец synōnymos однойменний)* — розділ лексикології, який вивчає сукупність синонімів певної мови Розвиток синонімічної системи української мови зафіксований у словниках анонімна «Синоніма словенороссReferences» (друга половина XVII ст), «Короткий словник синонімів української мови» (1960), «Синонімічний словник-мінімум української мови» (1972) В Ващенка, «Словник фразеологічних синонімів» (1988) М Коломійця, Є Регушевського, «Практичний словник синонімів української мови» (1993) С Караванського

Синоні́мічний повто́р *(грец synōnymos однойменний)* — нанизування у тексті синонімів, фразеологічних зворотів Зразком С п є характеристика головного героя у поемі «Енеїда» І Котляревського «*моторний, /Ласкавий, гарний і проворний, / І гострий, як на бритві сталь*» І Качуровський відносить С п, який називає варіацією, до плеонастичних фігур

Синоні́мічний ряд, або **Синоні́мічне гніздо́**, — див **Сино́німи.**

Синоні́мія *(грец synōnymos однойменний)* — збіг мовних одиниць (морфем, слів, фразеологічних зворотів, синтаксичних конструкцій) за основним значенням і збереження їх стилістичних відмінностей С властива морфемам (*зайти — вийти*), фразеологізмам (*ні два ні півтора — ні риба ні м'ясо*), лексемам (*професія — фах — спеціальність*), синтаксичним конструкціям (*материнська доля — доля матері*)

Сино́псис *(грец synopsis огляд)* — загальний огляд, зведення матеріалів з одного питання, розташованих у хронологічній послідовності, збірник статей різних авторів з одного питання переважно на історичну тематику, також скорочений виклад тлумачень, проповідей та ін творів релігійного змісту С називають перше зібрання літописців, видрукуване з благословення архімандрита Києво-Печерської лаври Іннокентія Гізеля у Лаврській друкарні (1674), що витримало понад 25 перевидань Цьому сприяло містифіковане виведення генеалогії московських царів від Рюриковичів, що не відповідало дійсності, але давало підстави російським самодержавцям претендувати на територію України Автором С може бути не тільки він, а й Феодосій Сафонович, який написав «Кройніку» (1672), чи лаврський друкар Іван Армашенко Ю Мицик («Украинские летописи XVII века», 1978) доводить, що С міг створити економ Києво-Печерської лаври Пантелеймон Кохановський, автор «Обширного Синопсиса руского» (1681—82) та «Хронографа, глаголемого літописець Руский» (1681) Стислий опис цих рукописів подали К Калайдович та П Строєв (1825) С має інтертекстуальну основу, містить алюзії, ремінісценції, цитування Повісті минулих літ, польських хронік хроніки ігумена Михайлівського Золото-

верхого монастиря Феодосія Софоновича про події в Київській Русі до 1290 тощо Твір складається зі 110 розділів від найдавніших часів до останньої чверті XVII ст, повторює версію Нестора про події після потопу та розподіл землі між Ноєвими дітьми Симом, Хамом та Яфетом, про походження слов'ян, наведені міфи про те, як Александр Македонський дарував їм вольності, звідки з'явилися роси, чому народи (поляки, литовці, московини) називаються сарматськими, а українці — роксоланськими У розділах 12—74 розкрито історію Києва із залученням язичницьких текстів, зокрема доби правління династії Рюриковичів, князювання Володимира Великого та Володимира Мономаха У 75—103 розділах ідеться про Куликовську битву У наступних виданнях детально описані турецькі походи 1677—78 під Чигирин та героїчна оборона міста На думку М Сумцова, українське походження С безперечне Пам'ятку досліджував М Марченко («Українська історіографія», 1959), Г Ротте написав передмову до фототипного видання «Синопсису» 1680 (1983)

Синсемантичні ре́чення *(грец syn разом і sēmantikos означальний)* — граматично несамостійні речення, пов'язані з іншими реченнями, позбавлені комунікативної викінченості Характерні для творчості імпресіоністів

Синта́гма *(грец syntagma разом побудоване)* — злиття двох суміжних мовних одиниць будь-якого рівня, розташованих послідовно в мовному потоці Поняття обґрунтував Ф де Соссюр Назва семантико-синтаксичної та ритмічно-мелодійної одиниці, що виникає у процесі мовлення і членує висловлення на окремі інтонаційно-смислові та структурні єдності, які виокремлюються шляхом посилення останнього наголосу та паузи

дзвінок
вже тричі
вічність —
не переживеш (Т Мельничук)

Слово *тричі* пов'язане з контекстом та семантично — зі словами *дзвінок* і *вічність*, розширює смислове значення ліричного сюжету, розчленованого на взаємоперехресні С Такі єдності завдяки інтонації, наголосу, мелодиці можуть збігатися і не збігатися із загальним словосполученням А Ж Греймас розрізняв три типи наративної С перформатив, коли йшлося про випробування та боротьбу, договірний (встановлення і порушення контактів) та диз'юнктивний, що полягає у залученні різних рухів, зміщень, відправлень, повернень

Синтагма́тика *(грец syntagma разом побудоване)* — вивчення системи мови, аналіз синтагматичних відношень між послідовно розташованими у тексті мовними одиницями, лінійне поєднання яких протиставляють асоціативному групуванню (парадигматиці) Вчення про синтагму, що виявляє співвідношення на рівні сполучуваності фонем, морфем, словотвірних та синтаксичних одиниць, їх перехід від нижчого рівня до вищого, до лексики та словосполучень

Синтагмати́чні співвідно́шення *(нім syntagmatische Verhaltnisse, англ syntagmatic relations, франц rapports syntamatiques, польс syntagmatyczne relacje, рос синтагматические соотношения, від грец syntagma разом побудоване)* — лінійні зв'язки між різними елементами мови, що формують ієрархію Так, поєднання фонем витворюють морфеми, морфем — слово, слів — вирази тощо

Синтаксе́ма *(грец syntaxis побудова, зв'язок)* — мінімальна семантично-синтаксична одиниця, що є носієм елементарного змісту, компонентом структури речення, стосується його формально-синтаксичних зв'язків

Си́нтаксис *(грец syntaxis побудова, зв'язок)* — розділ мовознавства, який вивчає правила поєднання слів, розташування їх та словосполучень у реченні, об'єднання простих речень у складні С досліджує будову словосполучень і речень, їх типи, значення, функції, умови використання, порядок слів у реченні, тобто граматичну форму (структуру), а не зміст Предметом вивчення С є також будова словосполучень і речень, властивих певній мові чи стилю письменника

Си́нтез *(грец synthesis з'єднання, складання)* — метод логічного мислення, спрямований на осягнення предмета дослідження в цілісності, єдності, взаємозв'язку його частин Важливу роль у С відіграє попереднє сприймання С часто застосовують літературознавці Із використанням цього методу формуються міжлітературні зв'язки, стильові тенденції, напрями, що провокують зустрічні течії, зумовлюючи появу новоякісних художніх структур С різних жанрів та стилів при збереженні чуття міри зумовлює появу продуктивних новотворів, як-от роман у віршах, поезія в прозі, драматична поема, кіноповість тощо

Синтети́чне су́дження *(грец synthetikos сполучний)* — тип судження, в якому предикат постає загальним поняттям, приєднаним до суб'єкта як ціле до цілого без уваги до деталей Його істинність чи хибність не виявляється на підставі правил даної системи, залежить від досвіду, тому вимагає звернення до фактів Наприклад, у рядку з «Сонета» польського поета А Лянге «Хто бачить — той мудрець Людська ж юрба — сліпці» стверджено, що той, хто бачить сутнісні речі, — мудрий, на відміну від натовпу, погляд якого ковзає поверхнею явищ, хоча «мудрість» не належить до значення поняття «бачення»

Синхроні́зм *(грец synchronismos одночасність)* — збіг кількох процесів і явищ у певному часовому проміжку Поняття поширене у художній, літературно-критичній, літературознавчій практиці Застосовується і в аналітичній психології на позначення збігу події в зовнішньому світі із психічним переживанням індивіда

Синхро́нна зйо́мка *(грец synchronos одночасний)* — процес фіксації зорових зображень у кінематографії та на телебаченні з одночасним звуковим супроводом на іншому апараті

Сирве́нта *(прованс sirventes, від sirven той, хто комусь служить)* — строфічна полемічна пісня у провансальській ліриці XII—XV ст, присвячена громадській, політичній тематиці, хрестовим походам тощо До цього жанру зверталися Пейре Карденаль (прибл 1180 — прибл 1278), який у своїх інвективах висміював тогочасних можновладців та духовенство Бертран де Борн (прибл 1140—1215) висловлював зневагу до міського та сільського плебсу, поетизував рицарський статус, вояцьке ремесло

[ ] До серця рицар той мені,
Що першим кинувся у бій,

Летить безстрашно на коні,
Запалює загін весь свій
Відвагою п'янкою
Ось бій шалений закипів,
І мчить боєць серед полів,
Рискує головою, —
Складу тому свій кращий спів,
Хто йде вперед на ворогів! [ ]
(переклад М Терещенка)

С провокувала діалог між поетами Писали її також Мірей де Борней, Гілйом Фігейра Іноді з'являлися пародії на С, як-от «Пісня, в якій трубадур зображає дванадцять своїх побратимів, а в останній строфі — себе» Пейре Овернського, продовженої «Піснею, що додає відомості до попередньої» Монаха Монтаудонського С поширилися в Іспанії під час марокканської інтервенції (XIII ст), ставши лірикою національного опору Найповніше версифікаційні можливості С розкриті під час альбігойських воєн (1206—15, 1216—29), зокрема у творчості трубадура Монтара Сартра З XIII—XIV ст С поширилася в Італії, характеризувалася виразною політичною заангажованістю, мала строфічну будову за схемою *aaab*, *bbbc* Пізніше набула дидактичної спрямованості

Сиргакпіха́ — позитивістська інтелектуальна тенденція у корейській філософії XVII—XIX ст, зосереджена на вивченні конкретного предметного світу (сильсакусі), спростовувала панівні настанови конфуціанства та практику зазубрювання сакральних текстів С запровадив Лю Г єн Вон (1622—73), поглибив Лі Ік (1682— 1764) Пак Чі Вон (1737—1805) поширював «практичні знання» про життя, у своїх сатиричних повістях викривав інерцію мислення сучасників, їх гендлярство, лицемірність, засуджував дискримінацію незаконнонароджених, створював утопії справедливого суспільства Яскравим представником С є Чон Як Йон (1762—1836), який був обізнаний із різними науками, у своїх трактатах порушував проблеми державного ладу, а також писав дидактичні вірші

Систе́ма *(грец systēma утворення)* — єдність, зумовлена впорядкованістю її складників Цілісність С не зводиться до суми компонентів, кожному з яких відведене певне місце та функція у її структурі, що визначає їх ієрархію та поведінку всієї єдності С формується у зв'язках із довкіллям, може бути *статичною* і *динамічною*, *закритою* і *відкритою* За кількістю елементів розрізняють прості й складні С У літературі йдеться про динамічну, відкриту, складну С, яка потребує множинності описів, за винятком явищ, створених за канонами класицизму

Систе́ма версифіка́ції *(грец systēma утворення і лат versificatio, від versifico складаю вірші)* — сукупність віршів, побудованих на основі ритмічного принципу, спосіб організації звукового простору вірша С в розмежовують за принципом співмірності елементів на квантитативну (кількісну) та квалітативну (якісну) Квантитативним є античне віршування, а квалітативним — силабічне, силабо-тонічне і тонічне На думку І Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), існують також вторинні С в перехідні, синкретичні утворення на межі поезії і прози та імітативні, що відтворюють ритмічну схему квантитативного вірша засобами силабо-тоніки, коли на місці довгого складу ставлять склад із динамічним акцентом, а на місці короткого — ненаголошений Відмінність між С в зумовлена специфікою певної національної мови Так, квантитативна система найдовше утрималася у словацькому фольклорі та поезії, що відповідало особливостям словацької мови Трапляється поєднання квантитативного та силабічного віршування, притаманне, зокрема, давньоіндійським поемам «Махабхарата» і «Рамаяна» При висвітленні С в слід брати до уваги особливості просодії, своєрідність метрики і ритміки, наявність константи, домінанти, тенденції, надсхемних елементів

Систе́ма жа́нрів *(грец systēma утворення і франц genre рід, вид)* — єдність і зв'язок жанрів на підставі поетики, художньої та нехудожньої функціональності Поняття запровадив Д Лихачов (стаття «Система літературних жанрів Давньої Русі») Воно передбачає класифікацію жанрів, але не зводиться до неї, сприяє їхньому групуванню за родовими та видовими ознаками, виявляє схильність до синтетичних утворень, висвітлює еволюцію жанрових утворень Нонна Копистянська («Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», 2005) виявляє чотири сфери використання терміна «С ж» література, літературна епоха (напрям), національна література, творчість окремого письменника Дослідниця зазначає, що «в історичному розвитку літератури відбувається формування й руйнування жанрових систем, які існують паралельно, входять одна в одну і змінюють одна одну, відрізняються на кожному етапі розвитку літератури, у кожній національній літературі особливою своєрідністю [ ]»

Систематиза́ція *(грец systēma утворення)* — процес зведення розрізнених знань в єдине наукове ціле (систему) У літературознавстві С застосовує засоби класифікації художніх явищ, аналіз та синтез їх істотних властивостей, має форму теорії літератури або наукової гіпотези Необхідною умовою С є обґрунтування фундаментальної ідеї, що логічно об'єднає часткові знання Вихідними у розбудові такого цілісного утворення мають бути відповідні продуктивні принципи, оскільки логічні системи не можуть подати вичерпну картину об'єктивних закономірностей художньої дійсності Прагнення досягти всеохопної С не узгоджується з неможливістю реалізувати його

Систе́мний ме́тод *(грец systēma утворення і methodos спосіб пізнання)* — метод наукового дослідження об'єкта як системи С м застосовували ще античні мислителі, однак теоретичне обґрунтування здійснили представники німецької класичної філософії, зокрема І Кант, Ф-В-Й Шеллінг, Г-В-Ф Гегель, а також науковці Г Мендель, Д Менделєєв, А Ейнштейн, які у своїх дослідженнях долали шлях від безпосереднього знання конкретного предмета чи явища до системного аналізу, від опису до усвідомлення наукових законів, зафіксованих у термінологічному апараті С м використовує сучасне літературознавство, тісно пов'язане з іншими гуманітарними дисциплінами Перші спроби його запровадження здійснила культурно-історична школа, висвітлюючи художні твори в контексті середовища, в якому вони написані Свій варіант С м обґрунтовували прихильники гештальтпсихології та психоаналізу, досвід яких використовували письменники й літературознавці Доцільність С м продемонстрували структуралісти, які

намагалися подолати інерцію суб'єктивних традицій Застосовується він також при дослідженні типологічних утворень, наприклад літературних періодів, напрямів, стилів, жанрів, культурно-історичних моделей, наділених змістовно-формальною єдністю С м продуктивний щодо лінійних структур, але втрачає свою актуальність у ризоморфному просторі постмодернізму

Систе́мний підхі́д *(грец systēma утворення)* — спосіб дослідження, за якого в явищі виокремлюють складники, що розглядаються в системній єдності Сукупність таких елементів вважається субстратом системи, а відношення між ними — її структурою С п застосовується в літературознавстві Дослідження проводиться за допомогою відповідних системних параметрів (простота, складність, надійність, гетерогенність, гомогенність та ін), його ефективність залежить від особливостей використання загальносистемних закономірностей, що виявляють зв'язки між параметрами С п конкретизує зміст і форму художнього твору, своєрідність систем віршування тощо, забезпечує формування інтегрального знання на рівні *теорії літератури*

Систе́мно-аналіти́чний зако́н *(грец systēma утворення і analysis розклад)* — закон інтелектуальної діяльності дослідника, базований на аналізі власної діяльності та аналогічної діяльності інших фахівців цього ж профілю Застосовуючись у літературознавстві, він сприяє самокритичності мислення, здатності сумніватися, зіставляти погляди інших із власними, формує мовне чуття, толерантність до поглядів інших

Си́стола *(грец systolē скорочення)* — одна з фаз серцевого циклу, скорочення м'язів після їх розслаблення Цей термін В Брюсов ужив на позначення появи наголошеного складу в тій позиції, де за розміром силабо-тонічного вірша має бути ненаголошений склад

Я такий, як сто літ назад
Я такий, я́к сто літ убік
Я такий, як отой солдат,
що на старість із війська втік (Р Скиба)

Ситуа́ція *(франц situation, від лат situs становище)* — співвідношення сил, збіг умов та обставин, зазначених у художньому творі, які впливають на взаємини та поведінку персонажів, набуваючи особливого напруження в момент розв'язання конфлікту тут-і-зараз Відомі С окремого висловлення, що спричинює інтригу, мовна, яка розгортається в діалогах, драматична, трагічна, комічна Зазвичай С сформована зовнішніми щодо героїв умовами, що спонукають і опосередковують їхню активність, тобто у просторовому аспекті твору сприймається за розташовану поза ними, у часовому — передує їх діям, у функціональному — вказує на незалежність від них відповідних умов під час дії До елементів С може належати також внутрішній стан персонажа в попередню мить, якщо вона зумовлює його поведінку Повне вираження С в композиції твору трактується як низка вимог, що постають перед героєм ззовні або виробляються ним самим і є визначальними, зумовлюють потребу їх подолання, перетворення Вихід за межі С відбувається у кульмінації

Сицилiа́на *(італ siciliana, букв сицилійська)* — восьмирядкова строфа з двома римами, що має схему *abababab* чи *abbabaab* Виникла в середньовічній сицилійській поезії, вважається попередницею октави і, очевидно, тому ще називається октетом

Я громів не кляну, що носять смерть і жах,
благословляю грізне рокотання
Хай струситься із днів байдужості іржа,
хай спалиться оаза нудьгування
Бо що таке життя — боліти і дрижать
у лапах гону самозберігання?
Хай впаде, як галузка всохла від ножа,
ще й ця моя розміреність остання (М Кушнір)

Інколи застосовується коротка С , подібна до октави строфа, але без останнього двовірша Вживається також С подовжена, тобто десятивірш за схемою римування *ababababab*, що витворює враження монотонності й нескінченності

Сицилі́йська шко́ла *(італ scuola siciliana)* — перша поетична школа в історії італійського письменства, заснована при палаці імператора Фрідріха II (1220—50) у Палермо Проіснувала до 1270 (до падіння династії Гогенштауфенів) До неї належали Дж Пульєзе, Якопо де Лентіно (Джакомо да Лентіні), Рінальдо д'Аквіно, Гвідо делле Колонне П'єтро делла Вінья та ін , які писали на місцевому діалекті, прагнули виробити норми літературної мови Вони синтезували провансальські, арабські, візантійські традиції, обстоювали культ любові, прагнули досягти шляхетності поетичного мовлення, урізноманітнити метричні форми Якопо де Лентіно розробив форму сонета

Сі — форма японської поезії середини XIX ст класичною китайською мовою, що наслідувала лірику Танської доби У 80-ті XIX ст , після революції Мейдзі, під впливом тогочасної європейської літератури поширилися необмежені за обсягом С «нового типу» японською мовою (збірник «Сінтайсісьо», 1881), антитетичні традиційним танка і хайку, відповідність яким зберігалася лише на початку строфи, де чергувалися п'яти- і семискладові верси Нині ця форма втратила свій ритмічний лад, наблизилася до темпоритму верлібра Найчастіше її використовували Кітамура Тококу, Сімадзакі Тосон, Йосано Акіко та ін

Сіле́зька шко́ла пое́тів *(нім Schlesische Dichterschule)* — німецькі письменники XVII ст , творчість яких пов'язана із Сілезією С ш п представлена двома поколіннями старшим (М Опіц, А Гріфіус) та молодшим, яке зосереджене у Вроцлаві (Бреслау), очолене поетом Х -Г фон Гофмансвальдау та поетом, романістом, драматургом Д -К фон Лоенштайном Представники С ш п схилялися до барокової поетики, марінізму, обстоювали пафос насолоди, поєднаний із передчуттям неминучої смерті, запроваджували галантність на противагу брутальності плебсу У їх творах віднаходять різноманітні стилістичні фігури та яскраві тропи, біблійні міфічні ремінісценції Улюбленим жанром Х -Г фон Гофмансвальдау був сонет Поет розробив 66 його різновидів, звертався також до рондо, мадригалів, епіграм, героїд Д -К фон Лоенштайн видав флористичну антологію «Сумні та веселі вірші» (1680), написав прециозний роман «Арміній і Туснельда» (1689)

Сім ві́льних мисте́цтв — сукупність обов'язкових навчальних предметів у школах середньовіччя, що постали на базі середніх навчальних закладів (соборні школи), в «артистичних» (підготовчих) фа-

культетах університетів, у братських школах, у Києво-Могилянській колегії (академії) Їх поділяли на два ступені тривіум (граматика, риторика, діалектика) і квадривіум (арифметика, геометрія, астрономія, музика) У курсі риторики викладали також поетику (піїтику)

Сім чудéс світу — сім найвизначніших пам'яток культури, зведених у різних країнах давнього світу, що вражали зовнішнім виглядом, значними розмірами, естетичною досконалістю Майже повністю вціліли єгипетські піраміди (III—II тис до н е), інші збереглися фрагментарно сади Семіраміди у Вавилоні (VII ст до н е), храм Артеміди в Ефесі (прибл 550 до н е), статуя Зевса в Олімпії (430 до н е), Мавзолей у Галікарнасі (348 до н е), статуя Геліоса на острові Родос, так званий Колос Родоський (прибл 292—280 до н е), маяк в Александрії (прибл 280 до н е)

Сімпліоти́чний вірш (*лат carmen simplioticum*) — вірш, поширений у бароковій курйозній поезії, в якому пентаметр завершується словами, якими починається гекзаметр

Сіра́т (*араб*) — історичний або легендарний рицарський епос арабської літератури, в якому висвітлювали виняткову долю окремих героїв та цілих племен Прозові фрагменти поєднані з віршованими

«Січ» — літературно-художній, громадсько-політичний альманах (Л, 1908), виданий коштами З Кузелі та М Чайківського з нагоди 40-річчя заснування у Відні однойменного українського студентського товариства Його учасників (до 200 осіб) запросили до участі в цьому виданні Альманах відкривався світлиною О Терлецького, відомого літературного критика, публіциста, фундатора цього товариства Літературно-художню, наукову вартість «С» становлять надруковані в ньому поезії, оповідання, нариси, публіцистичні та наукові статті М Грушевського, І Франка, М Вороного, О Турянського, Б Лепкого, С Яричевського, О Грицая, С Твердохліба, В Темницького, Л Лопатинського та ін В альманасі вміщено автобіографії і біографії «січовиків» В Кобринського, М Зубкова, І Пулюя, С Дністрянського, І Копача, С Яричевського, І Горбачевського, Є Озаркевича, М Чайківського, Я Окуневського, їх спогади, оглядові статті А Вахнянина, О Назарука, Я Ганкевича, З Кузелі, М Кордуби, В Сімовича та ін про студентський рух в Україні й поза її межами Подано список голів товариства «Січ» за сорок років його існування

«Січ» — альманах (Л, 1898), присвячений 30-літтю від часу заснування товариства «Січ» у Відні (1868) На сторінках видання друкувалися різножанрові твори І Франка («Життя і страждання і спіймання і прославлення преподобного Селедя»), С Кричевського («Над синім Дунаєм, в німецькій країні», «Пан Оберляйтнант», «Ангел-заточник», «Каїн», «Котарка»), Р Кордуба («Історія "Січи"», «Туман», «Справедливість», «Милосердя»), Б Лепкого («На послухання»), Г Цеглинського (комедія «Аргонавти»), Я Окуневського («Михайло Петрович Драгоманов»)

Сказ (*рос сказ оповідь*) — уснопоетичний жанр російського фольклору, стилізований під монолог, близький до спогаду чи мемуарів наратив про сучасність чи недалеке минуле, позбавлений ознак фантастики В українській літературі йому відповідає жанр переказу, оповіді С, на відміну від стилізації та пародії, зорієнтований на усний, розмовно-побутовий дискурс, що може бути неавторським, чужим У творах цього жанру відтворюється живий розмовний монолог героя-оповідача, що відбувається тут-і-зараз Така форма наративу повертає твір у живомовну стихію За спостереженням Б Ейхенбаума (стаття «Лєсков і сучасна проза»), у мовленні оповідача повинні відчуватись інтонаційні й лексичні особливості «оповідач має бути власником тієї чи тієї фразеології, того чи того словника задля реалізації настанови на усне слово» Термін «С» було запроваджено у 20—50-ті XX ст Він перебуває на межі з побутовою мовною практикою та художньою творчістю, залежить від рівня обдарованості оповідача, що може розгорнути сюжет від звичайного повідомлення до структурованого оповідання За змістом С розмежовують на оповіді з приводу та оповіді про героїв, якими часто зловживали за комуністичного режиму С також називають особливий тип оповіді від наратора, коли чужа манера використовується як авторський кут зору Це притаманно творам М Лєскова Оповідь може відбуватися і без стилізації чужої наративної манери Проблему жанру досліджували німецькі (В Дібеліус, К Фріденманн, К Форстройтер) та російські (М Бахтін, В Виноградов, Б Ейхенбаум) науковці в 20-ті XX ст, пов'язували її з мовленням екзотичного наратора, зорієнтованого на усне мовлення У широкому розумінні термін позначає «нефахову» оповідь, повністю передану автором наратору, який вільно поводиться з текстом, фабулою тощо, незалежний від авторського коментарю, зумовлює наративну двоплановість, звернену до наратора, що засвідчували твори В Даля, М Лєскова П Бажова, М Зощенка, О Твардовського та ін Оповідь у С ведеться здебільшого від першої особи, зрідка — від третьої, його композиційні форми базуються на ефекті інакшості оповідача порівняно з літературною нормою, на мінімальному авторському втручанні в наративний процес при використанні підзаголовків, обрамлень у вигляді передмов чи післямов Такі елементи віднаходять і в українській літературі, зокрема у повістях «Інститутка» Марка Вовчка, «Варнак» Т Шевченка тощо

Сказа́ння — фольклорний або літературний твір на історичну чи легендарну тематику, в якому оповідь про реальні події та явища минулого подана в поетичній інтерпретації У С широко використовуються достовірні відомості з вигаданими версіями про історичних осіб, свідчення сучасників й очевидців подій, традиційна образно-стильова поетика фольклору С близькі до історичних переказів, легенд, апокрифів, житій У давній літературі С називали прозовий твір легендарно-історичного змісту («Сказання про Бориса і Гліба», «Сказання про київських богатирів», «Оповіді про запорожців, опришків, гайдамаків» та ін), у новітній літературі трапляються й віршові форми С Літературні С, як правило, відображають особливості фольклорних усно-наративних жанрів, на основі яких написані «Марко Проклятий» О Стороженка, «Борці за правду» А Кащенка, «Легенди старокиївські» Наталени Королеви та ін

«Сказа́ння про Бори́са і Глі́ба» — центральна частина циклу творів, присвячених загибелі синів Володимира Великого (1015) До циклу увійшли літописна повість про Бориса і Гліба, «Читання про загибель блаженних страстотерпців Бориса і Гліба», про-

ложні сказання, паремійні читання, похвальні слова, церковні служби Пам'ятка збереглася в Успенському збірнику (XI—XII ст), її поява зумовлена, очевидно, спробою Ярослава Мудрого канонізувати братів-мучеників Укладач-анонім зберіг історичні деталі, засуджував князя Святополка, обґрунтовував васальну вірність Цикл упорядкований за візантійськими зразками житія святих

«Сказáння про Дам Шáна» — архаїчна пам'ятка літератури в'єтнамської народності еде, в якій з позиції міфологічного світосприйняття зображені матріархальні звичаї, анімістичні уявлення тощо Центральний персонаж Дам Шан наділений рисами культурного героя, який привчає людей до культивування злаків, згодом стає богоборцем

«Сказáння про Індíйське цáрство» — перекладна пам'ятка києворуської доби Вона була сформована у візантійській літературі, збережена в ускладненому латинському тексті XI—XII ст , і, на думку І Істрина, через посередництво сербської мови потрапила до Києвської Русі В основу твору покладено послання індійського царя Івана до грецького царя Емануїла, відтворене середньовічне уявлення про Індію як про благодатну країну Пам'ятка увійшла до другої редакції «Александрії», поширилась у списках, яких налічувалося до сорока Один з її варіантів використано в билині про Дюка Степановича

«Сказáння про Мамáєве побóїще» — белетризована пам'ятка московської писемності першої чверті XV ст , в основу якої покладено події Куликовської битви 1380 Збереглась у багатьох редакціях, належить до жанру військової повісті Фрагменти релігійної риторики в ній поєднані з батальними епізодами, з мотивами «Задонщини», «Повісті про руйнування Батиєм Рязані» тощо «Сказання» використовував автор Синопсису Твір вплинув на творчість М Ломоносова (трагедія «Таміра і Селім»), В Озерова (трагедія «Дмитрій Донськой»)

«Сказáння про Соломóна та Китоврáса» — апокриф, присвячений біблійному цареві Соломону та «дивію звіру» Китоврасу На думку О Веселовського, пам'ятка асоціюється з талмудистською версією про Соломона та демона Асмодея, який міг бути пов'язаний з іранською чи індійською легендою Ім'я Китоврас, очевидно, походить від грецького «кентавр» або індійського «гандгавр», нагадує образ середньовічного Морольфа (Морохольда), поширений у західноєвропейських версіях про давньоєврейського царя У києворуській писемності твір зафіксований в XI — на початку XII ст У південних та східних слов'ян апокриф опинився серед заборонених («О Соломони цари и кощюны и о Китовраси»), але вже з XV ст з тлумаченням входив до «Толкової палеї», поширювався з іншими апокрифами про Соломона

«Сказáння Хомí, ізрáїльського філóсофа, про дитúнство Христá», або **Євáнгеліє дитúнства,** — апокриф гіпотетичного Хоми, в якому розповідається про чудесні діяння Ісуса Христа від п'яти до дванадцяти років, поширений серед простолюду в II ст н е Твір складається з кількох епізодів, що мають фольклорне походження, відгомін гностичного вчення Вони створюють враження про всемогутність Сина Божого, здатного бути не лише милосердним, а й жорстоким Так, малолітній Ісус помстився хлопчикові, який необачно вдарив його, чоловікові, який зробив йому зауваження, що не можна займатися роботою в суботу, вчителеві, який вимагав, аби божественний учень пояснив, що таке альфа, тощо Найчастіше всі вони гинули від магічного слова Ісуса На пам'ятку помітно вплинуло і Євангеліє від Луки, зокрема оповідь про те, як дванадцятирічний Христос повчав старших чоловіків у храмі, які «такої слави, такої доблесті та мудрості [ ] ніколи не бачили і ніколи про неї не чули»

Скальд *(давньоісланд skald)* — поет при палацах скандинавських державців, який складав хвалебні пісні про походи норманських конунгів, пригоди вікінгів Свідчення про таких поетів наявні у «Молодшій Едді» (1222—25) Сноррі Стурлусона Популярними були норвезькі С (Брагі Боддасон, Тьодольв із Хвіна, Торбйорн Горнклові), найвідомішим серед ісландських співців вважається Егіль Скаллагрімсон (910—90), якого описує «Сага про Егіля» Більшість віршів С , яких збереглося до 250-ти, з'явилась у IX—XIII ст Їм притаманна складна тропіка з алегоричними перифразами, тобто кенінгами (*чоловік — дерево битви, битва — буря мечів, корабель — кінь щогли* та ін), нагромадження поетичних синонімів (хейті), вживання складних синтаксичних структур, що викликало враження герметизму Приклад складної образності з доробку С наводить І Качуровський, посилаючись на свій подвійний («сліпий») переклад з російської мови (А Корсун) «Саги про Егіля Скаллагрімсона»

Вітер рубає захриплий
Лезами бурі — море,
Хвилі круті розтинає —
Шлях румака морського
Вітер в одежі сніжній
Рве, наче пилка зубцями
Лебедю моря крила
І роздирає груди

«Скамáндр» *(польс Skamander назва троянської річки в «Іліаді» Гомера)* — поетичне угруповання польських модерністів міжвоєнного двадцятиліття (Варшава 1920—39, перерва в 1928—35), яке гуртувалося при однойменному журналі та тижневику «Відомості літературні» До нього входили Я Івашкевич, К Вежинський, А Слонимський, Я Лєхонь, Ю Тувім та близькі до них К Іллакович, Марія Ясножевська-Павликовська Не мали чітко сформульованої ідейно-естетичної програми, обстоювали вільний розвиток таланту, «поезію повсякдення», принципи життєвої та художньої різноманітності «Скамандрити» тяжіли до плюральності, їхні погляди часто розходилися, але не набували конфліктного загострення Так, якщо більшість їх віддавала перевагу шляхетності поетичного мовлення, то Ю Тувім намагався глянути на світ очима «звичайної людини», тому його поезії притаманні іронічні, сатиричні акценти «С » був типологічно близьким до київських «неокласиків»

«Скандáл у філосóфії» — спроби надання філософії статусу універсальної, суворо редукованої системи Це, за спостереженням К Ясперса, стає можливим, коли фахове знання перетворюється на знання для всіх, стосується різних дисциплін Поняття І Канта, що виникло під час полеміки філософа із Дж Берклі

Скандувáння *(лат scandere розмірено читати)* — декламаційний прийом, який полягає в наголо-

шенні всіх метричних ознак вірша (ікт, цезура, прикінцева пауза), часто використовується з педагогічною метою для визначення віршового розміру Завдяки С окреслюється віршовий розмір, інтонаційно прояснюються константні наголоси, увиразнюються напівнаголошені позиції, розкривається ритмічний малюнок, значно багатший від метричного канону Здебільшого так вимовляють свої твори поети, на відміну від акторів, що читають їх як прозу Прийоми С поширені в античній практиці віршування (наприклад, читання поем Гомера), на курсах піїтики у братських школах доби бароко, що відповідало декларативній специфіці силабічного вірша

Ска́рга — твір будь-якого жанру, основним мотивом якого є гірке нарікання на долю, на марноту життя, на невірне кохання, на втрату найдорожчої людини тощо Найбільш поширені плачі, відомі з шумерської доби («Плач про руйнування міста Лагаша»), які трапляються і в Старому Завіті С як літературний жанр поширений в античному («Скорботні елегії» Овідія) та в середньовічному письменстві «Нарікання Деора» (XVIII—IX ст), давньоанглійський вірш про скона, над яким познущався король, «Моління Данила Заточеника» Невдовзі до С звернулися Дж Чосер («Скарга Венери», «Скарга Марса», «Скарга Чосера до свого гаманця»), Еразм Роттердамський («Скарга світу», 1517), Е Спенсер (збірка «Скарги», 1591) та ін Приклад жанру — анонімний твір давньої української літератури XVI ст антипапського змісту «Скарга нищих до Бога», що входив до складу Києво-Михайлівського та Загоровського збірників

Собраніє нищих вопіє ко Те́бі,
владико Господи, прийми во слух се́бі
Бідні нужниці, але раби Твої,
іже проводжають в скорбі літа свої
От Тебе, Боже наш, одержати милость
і на нечестивих міти справедливость,
Іже Твоїх людей, яко хліб, снідають
і святий Твой престол, Боже, ображають
О велія невдячность людей непобожних,
іж неблагодарні дарованій Божих [ ]

Особливий інтерес до С виявляли преромантики та романтики «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть та безсмертя» Е Юнга, «Скарга пастуха» Й-В Гете, «Скарга Церери», «Скарга дівчини» Ф Шиллера, поема «Скарга Тассо» Дж Г Байрона, «Скарга турка» М Лермонтова, збірка «Скарги» Ж Лафорга, поезії А Метлинського

Ске́на *(грец skēnē, букв намет)* — частина давньогрецького театру Спочатку була тимчасовим приміщенням для перевдягання акторів, згодом позначала підвищення, на якому відбувалися вистави Від цього слова походить сучасне поняття «сцена»

Скетч *(англ sketch, від лат schedius зроблений поспіхом)* — невелика за обсягом гумористична або сатирична родинно-побутова п'єска, основою якої є гострий сюжет із неочікуваними смішними ситуаціями С виконували з естради, в театрі мініатюр та в цирку Часто вживалися синонімічні назви комедія-жарт, сценка, маленька комедія тощо С властиві мала кількість дійових осіб, динамічний сюжет із несподіваними колізіями, щасливий фінал Зверталися до цього жанру І Котляревський («Москаль-чарівник»), Б Шоу («Як він брехав її чоловікові»), А Чехов («Ведмідь», «Пропозиція») та ін Термін вживається також на позначення імпровізаційного джазового співу, під час якого для імітації інструментального виконання використовуються окремі фрази, що не мають смислового навантаження

Склад *(нім Silbe, англ syllable, франц syllabe, польс sylaba, рос слог)* — відрізок мовлення, що становить один звук, або поєднання звуків, яке вимовляється одним поштовхом видихуваного повітря Основою С є складотвірний звук До складотвірних належать переважно голосні, але С можуть утворювати і приголосні сонорні, наприклад *р* та *л* у чеській мові *prst* — палець, *vlk* — вовк В українській мові розрізняють відкритий С, який закінчується голосним звуком (*го-ра, лі-то*), закритий С, що закінчується на приголосний (*жов-тень, гар-ний*), неприкритий, який починається на голосний (*об-сяг*), та прикритий, який починається на приголосний (*гол-ка, ха-та*) С можуть бути утворені дифтонгами Для літературознавства суттєвими вважаються характеристики С за кількісною (тривалістю звучання) та якісною (сила голосу) ознаками Вони визначають роль С як ритмічної одиниці різні сполучення складів (довгі й короткі в античному, наголошені й ненаголошені в силабо-тонічному віршуванні) утворюють стопи

Склад худо́жнього тво́ру — визначальні складники будови художнього твору, які за традицією розглядаються в єдності змісту і форми, що тлумачаться по-різному Нині окреслено три погляди на цю проблему За формально-змістовою позицією, зорієнтованою на семіотику, на нерозривність предметно-словесного складу і структури, йдеться про предметні засади художньої дійсності, яку називають поетичним, або внутрішнім, світом, безпосереднім змістом, про художнє мовлення, фіксоване поняттями «поетична мова», «стилістика», «текст», та про композицію Ці елементи можуть мати свій склад, якот поетична мова що містить лексико-фразеологічні та морфологічні засоби, мовну семантику, інтонаційно-синтаксичні, фонетичні, ритмічні нашарування Формально-змістовий принцип закорінений в античній риториці, яка ставила перед оратором завдання віднайти предмет мовлення, відповідно його розташувати і втілити в адекватних словах Р Інгарден («Літературний художній твір», 1960) як прибічник багаторівневого підходу трактування літературного твору віднаходив у ньому чотири рівні звучання мовлення, значення слів, рівень зображуваних предметів та рівень різновидів цих предметів, тобто їх візуальний і слуховий вигляд, сприйнятий під певним кутом зору З позиції змістового розуміння твору йдеться про його субстанцію, єдність об'єктивної та суб'єктивної площин, зумовлених тематикою і мотивами, якими керувався автор Поняття «зміст» відображене в термінах «концепція», «остання смислова інстанція» М Бахтіна, «синтез» В Кайзера За дихотомічною моделлю О Потебні, С х т розглядався як поєднання зовнішньої і внутрішньої форми та змісту Формальний підхід ставить під сумнів роль змісту або відводить їй другорядну роль, на чому наполягали представники формальної школи

Скла́дена ри́ма — рима, яка утворена двома словами

Не встигнеш людям передати досвіду
Лиш блискавки напишуть *від руки*,

як ти загинув, Дон Кіхоте, вдосвіта,
шукаючи гуркучі *вітряки* (Ліна Костенко)

Скла́дена ро́зповідь — розповідь, в якій два чи кілька мінімальних наративів поєднані за допомогою з'єднання, вставляння чи альтернації

Скла́дка *(франц pli)* — вигин, викривлення простору, коли «матерія» рухається не по кривій лінії, а по дотичній, витворюючи порожнинну структуру без будь-яких прогалин, вказує одночасно на деградацію і на розвиток Термін вживали М Мерло-Понті («Феноменологія сприймання», 1967), Ж Дерріда в есе про С Маларме (1974), М Гайдеггер («Фундаментальні проблеми феноменології», 1982), Ж Дельоз («Лейбніц та бароко», 1988), іспанська мистецтвознавець Кармен Відаль при осмисленні необароко С, за спостереженням Кармен Відаль, міститься між іншими С, проте не співвідноситься з жодною координатою Тут панують ризоми, парадокси, що руйнують здоровий глузд На переконання Ж Дельоза, С засвідчує можливість існування нової суб'єктивності, але не в традиційному розумінні Він запровадив поняття «суб'єктивація», вбачаючи в ній процес особистої чи колективної індивідуації, що має кілька типів, простежує етапи її становлення від матеріального компонента (тіло, тілесне задоволення у греків, плоть та потяг у християн) до «співвідношення сил у власному розумінні слова», тобто «ставлення до себе», до знання, істини, до зовнішнього з очікуванням смерті та безсмертя

«Скла́дка» — літературно-художній альманах (Харків, 1887, 1893, 1896, Петербург, 1697) Перші два видання редагував В Александров, наступні — К Біляловський На його сторінках друкувалися поетичні та прозові твори М П ъ (криптонім М Пальчикова), Денезького (псевдонім С Шелухина), П Річицького, С Твердохліба, В Самійленка, В Александрова, В Чайченка (псевдонім Б Грінченка), Ганни Барвінок та ін, доробок Г Гейне в перекладі К Біляловського та В Александрова Наступні альманахи впорядковував К Біляловський Третє видання присвячувалося пам'яті В Александрова, містило різножанрові твори В Александрова, К Біляловського, М Кропивницького, В Чайченка, Людмили Старицької, Л У (криптонім Лесі Українки), В Самійленка, М Вороного, М Кононенка та ін, а також ноти М Лисенка до вірша «Моя могила» В Александрова У наступному альманасі були подані твори Я Щоголева, Д Мордовця, І С Левицького (справжнє прізвище І Нечуя-Левицького), В Александрова, К Біляловського, В Щурата, Хв Коржа (псевдонім І Корша), А Кримського, Ф Прешерна (переклад К Біляловського), нариси про Запоріжжя Д Яворницького та С Носа

Складна́ строфа́ *(грец strophē поворот, зміна)* — строфа, що має більше ніж чотири верси, характерна для твердих строфічних форм

Складне́ ре́чення — див **Надфра́зна є́дність.**

Складні́ ві́рші — див **Логае́ди.**

Складні́ ро́зміри — віршові розміри, побудовані на основі поєднання в одному версі різнометричних стоп На думку І Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), такими можуть бути тристопний анапест із одностопним хореєм (Олег Ольжич «*Страшно в горах вночі в самоті // хати*»), поєднання двостопного каталектичного амфібрахія з одностопним каталектичним хореєм, що можна тлумачити і як тристопний амфібрахій з подвійною леймою (або як дольник)

На озері скресає лід
Проснувся сапфір рік —
І привид зими зблід
І в гротах зими зник (М Орест)

Зрідка трапляється поєднання двостопного хорея з двостопним дактилем, як у вірші «Сині гори // соснами вкриті » І Качуровського, який практикує створення нових метрів, наприклад двостопного двонаголошеного шестискладника

О гриби в кошику! Ви мене свідчите,
Що не звик логіці я давать відчити,
Що з міським гамором я порвав зносини,
Бо ліси спалені багрецем осени

Двостопний амфібрахій у першому півверсі поєднаний із двостопним ямбом, у другому — в межах віршового рядка

Складноскоро́чені слова́ — див **Абревіату́ра.**

Складова́ ри́ма — багата рима, що складається з кількох слів, переважно каламбурна, дактилічна, гіпердактилічна

Складопо́діл — межа, що визначає кінець попереднього складу і початок наступного С важливий при використанні двостопного чи тристопного розмірів силабо-тонічного віршування, впливає також на силабіку, почасти — на тоніку

Скоморо́хи — мандрівні актори-імпровізатори, музики, співці, танцюристи, комедіанти, відомі ще за доби Київської Русі (згадані в 1068 в Повісті минулих літ) Брали участь у народних святах, князівських бенкетах, розвагах У Московії С влаштовували «бісівські ігрища» з дресированими ведмедями, передали свою традицію «балаганним дідам», райошникам, ставили містерії на зразок «Печерного дійства» Часто об'єднувалися у ватаги Жартівливі пісні, драматичні сценки, ігрища, глуми вони виконували зазвичай у масках, барвистих строях, під акомпанемент волинки, сопілки, домбри, сурми, бубна, намагалися провокувати публіку, залучити її до участі в дійстві Походження С не з'ясоване, очевидно, вони відображали елементи язичницьких обрядів С протистояла православна церква, оголошувала їх виступи «диявольськими позорищами», тому московський патріарх видавав укази про їх заборону (1648, 1657, 1684), С переслідували царі Михайло Федорович та Олексій Михайлович

Скоп *(англ scop палацовий блазень)*, або **Глі́мен,** — англосаксонський менестрель, дружинний поет раннього середньовіччя На бенкетах С сидів біля ніг короля, виконуючи свої пісні в супроводі арфи Зберігся вірш «Скарга Деора» (VIII—IX ст), в якому у формі сповіді описане життя одного з палацових співців

Скоромо́вка, або **Спотика́нка,** — малий поетичний жанр дитячого фольклору В основі С — дотепна гра скомпонованих важковимовних слів, ритмізованої, інколи римованої прози, призначена для тренування артикуляційного апарату дитини С виконує естетичну функцію, спонукає до словотворчості (*«В сіни Мусій сіно носив»*, *«Надворі погода розмокропогодилася»* тощо) Комічними є неминучі помилки у важковимовних фонетичних блоках фраз

Прийшов Прокіп — кипить окріп,
Пішов Прокіп — кипить окріп

Як при Прокопові кипить окріп,
Так і без Прокопа кипить окріп

Цю особливість С авангардисти, зокрема футуристи, використовували у художній практиці «самовитого слова» (В Шкловський, В Хлєбніков у Росії, М Семенко в Україні) Сучасні поети, які пишуть для дітей (Тамара Коломієць, В Коломієць, І Січовик, А Качан, В Войтович, Любов Пшенична та ін), часто звертаються до цього жанру

Взявся
в'язь
в'язати сіті —
на рибалку
сіті
всі ті
як рибалить
заманеться —
сам у сіті
попадеться!
Доки
сіті
в'язь
в'язав,
той у сіті
в'язя взяв (О Орач)

І Качуровський відносить С до несвідомої какофонії

Скоро́пис — різновид письма давніх кириличних пам'яток писемності, поширений у XIV ст поруч із використанням уставу, півуставу Застосовувався до XVIII ст Виокремлюють московський С (XIV ст), на основі якого виник гражданський шрифт, західноруський, тобто віленський (XV—XVI ст), та київський (XVII ст) Давньоукраїнський С, притаманний, зокрема козацьким літописам, поетикам, різнився від московського заокругленістю літер, своєрідною декоративністю виконання, з другої половини XVIII ст вплинув на новий московський

Скрипт — послідовна побудова сцен, діалогів, дії у драматичному творі Б Лепкий вживав це поняття щодо інсценізації його повістей «Мотря», «Батурин»

Скри́птор (*лат scriptor той, хто пише*) — переписувач релігійних текстів переважно при середньовічних християнських монастирях У Київській Русі його називали каліграфом С був Олекса Лазарович, який працював у скрипторії Мстислава, сина Мономаха, переписуючи Мстиславове євангеліє Крім князівських скрипторіїв, заснованих Ярославом Мудрим, діяли й інші, зокрема при кафедрі собору Св Софії у Києві Нині поняття «С » замінило традиційний термін «автор», тому що постмодерністи відмовляються визнавати суб'єкт письма («смерть суб'єкта», «смерть автора»), особистісно-психологічні характеристики автора Деперсоналізована постать письменника перетворюється на «код, неособистість, анонім», в системі підрахунку тексту визначається «стадією нуля, стадією заперечення та вилучення» (Юлія Крістева), в контексті інтертекстуальності стає порожнім простором її проекцій С породжений текстом, існує тільки в письмі, що сприймається за «єдино можливий простір, де може перебувати суб'єкт письма», може існувати Текст з великої літери (Р Барт), що усуває твір із літературного простору Тут панує безлике письмо ігрового характеру, розраховане на нічим не обтяженого читача, який «прогулюється» Водночас позбавлений стабільності текст постійно оновлюється в кожному акті сприймання без будь-яких апеляцій до автора

Скрипто́рій (*лат scriptorius писальний*) — середньовічні рукописні майстерні при монастирях (VI—XII ст), в яких переписувалися книги

Славі́стика, або **Слов'янозна́вство,** — наукова дисципліна, галузь філології, що вивчає мову, культуру, фольклор, етнографію, історію слов'ян, письменство минулого та сучасності Основним методом С вважається порівняльно-історичний Ранній період розвитку С збігався з формуванням національної свідомості слов'янських народів (XI ст — початок XIX ст), пов'язаний з творами Нестора Літописця (межа XI—XII ст), Яна Длугоша (1415—80), Мацея із Мехова (помер у 1523), М Кромера (1512—89), Ю Крижанича (прибл 1618—83), П Вітезовича (1650—1713), М Ломоносова (1711—65), Й -Г Гердера (1744—1803), В Дуріха (1738—1802), Т Шевченка (1814—61) Власне історія С започаткована чеським філологом Я Домбровським (1753—1829), автором «Основи давньослов'янської мови» (1822), концепція якого вплинула на студії словенця В Копітара (1780—1826), росіянина О Востокова (1781—1841) М Рум'янцев, А Шишков ініціювали заснування наукових центрів та славістичних кафедр, які з'явилися в 1835 і якими керували О Бодянський, І Срезневський, П Прейс, В Григорович Вони здійснювали збирання та опис рукописів, вивчення діалектів, національної творчості, побуту, окреслювали філологічні, історичні, етнографічні проблеми С Їхні праці стимулювали національні рухи, зокрема болгарський, поштовхом до якого стала двотомна студія «Давні і сучасні болгари» (1829—41) Ю Венеліна (Г Хуцу), а також дослідження Л Каравелова, М Дринова Значний внесок у розвиток С зробили чеські дослідники будителі Й Юнгман («Словник чеської мови»), П Шафарик («Історія чеської літератури»), Ф Челаковський, один із засновників порівняльного вивчення слов'янської народної творчості, а також В Ганка, Ф Палацький Ідеї Я Коллара (поема «Дочка Слави» і трактат про «слов'янську взаємність») та Л Штура («Слов'янство і світ майбутнього») вплинули на наукові дослідження інших слов'янських філологів Важливими для сербського С були твори й дослідження В Караджича, учня В Копітара, сподвижника Л Гая, поета С Враза, історика І Кукулевича-Сакцинського Зародження польського С пов'язане із заснованим у 1800 Варшавським товариством друзів наук та Варшавським університетом, репрезентоване шеститомним «Словником польської мови» (1807—14) С Лінде, «Первинними основами граматики польської мови» (1822) Ю Мрозинського, працями археологів В Суровецького, Ф Чайковського, істориків І Лелевеля, І Раковецького, фольклористів З Доленги-Ходаковського (псевдонім А Чарноцького) Окресленню теоретичних засад С сприяв філологічний центр славістики в Кракові, заснований Г Бандтке на початку XIX ст Широкий резонанс мали паризя, топонімістт, історик літератури В Цибульський Новий етап С пов'язаний з роботою Празького славістичного з'їзду (1848) У 1849 започаткована кафедра славістики у Віденському університеті, очолена словенцем Ф Міклошичем, автором чотиритомної «Порівняльної граматики

слов'янських мов», кафедра славістики — у Празі під керівництвом А Шлейхера Вихованцями цих кафедр були М Гаттала, Л Гейтлер, Я Гебауер, А Матценауер, А Лескін, який працював на кафедрі славістики у Лейпцигу, І Ягич, який змінив на посаді Ф Міклошича, Дж Даничич, С Новакович, Ф Рачка, Ф Курелец, В Богішич І Ягич, крім Віденського університету, співпрацював із кафедрами Одеси, Петербурга, Берліна, був співробітником Петербурзької академії наук, що опублікувала його чотиритомну «Історію слов'янської філології» (1910), у Берліні видавав та редагував «Архів слов'янської філології» («Archiv fur slavische Philologie», 1875—1920) Внесок у С в Росії здійснили Ф Буслаєв, О Міллер, П Лавровський, П Рибников, А Гільфердінг, А Дювернуа, М Тихонравов, А Будилович, О Погодін, важливим для розвитку науки було видання «Огляд історії слов'янських літератур» (1865) О Пипіна за участю В Спасовича, перевидане в 1879—81 («Історія слов'янських літератур») Визначними науковцями-славістами були О Веселовський, О Шахматов, Ф Фортунатов, А Мейє, О Соболевський, М Сперанський, А Яцимирський Популяризації С сприяли польські філологи, які працювали в різних навчальних закладах Росії І Бодуен де Куртене, М Крушевський, Я Лось, В Нерінг, А Брюкнер, Б Грабовський, М Здзеховський Проблему виникнення у слов'ян писемності на підставі даних археології порушував чех Л Нідерле Тему найдавніших литовсько-слов'янських зв'язків розробляв Г Крек («Вступ до історії слов'янських літератур», 1887) На теренах лужицько-сербської філології активно працювали засновник «Матиці сербської» Я Смолер (Будишин), М Горнік, А Мука, Л Щерба, Й Скерлич, П Попович, білоруської — Є Карський, болгарської — Н Геров, Б Цонєв, І Шишманов, який вивчав українсько-російсько-болгарські зв'язки, А Тодоров-Балан, Д Матов, Л Мілетич, Й Іванов Розвитку С сприяли й українські науковці М Максимович, О Котляревський, О Потебня, І Франко, П Лавров, І Свєнціцький Проблеми С висвітлені в наукових студіях М Драй-Хмари стаття «Поема Лесі Українки “Віла-посестра” на тлі сербського та українського епосу» (1929), рецензії на бєлградське видання «Сербських народних переказів» (1929), «Про чеський переклад поезій П Тичини» (1929), передмова «Життя і творчість Максима Богдановича» до збірки «Вінок» (1929) білоруського поета М Богдановича, передмова «Творчий шлях Казиміра Тетмаєра» до збірки новел «На скелястім підгір'ї» цього польського прозаїка (1930) М Драй-Хмара написав розвідку «Проблеми сучасної славістики», в якій наголошував на потребі організації систематичних видань «слов'янської перекладної белетристики», формування в межах ВУАН комісії «для вивчення культурного та соціально-економічного життя слов'янських народів» У 1946 було створено Інститут слов'янознавства АН СРСР, перейменований у 1968 на Інститут слов'янознавства та балканістики, при якому друкувалися серійні видання «Література слов'янських народів» (1956—63), журнал «Советское славяноведение» (з 1965) Славісти-літературознавці працювали в Пушкінському домі, у відділі давньоруської літератури ІРЛІ АН СРСР, в ІМЛІ ім М Горького, де видавали нариси «Письменники країн народної демократії» (1955—60), «Нариси історії болгарської літератури XIX—XX ст» (1959), «Нариси історії чеської літератури XIX—XX ст» (1963), двотомну «Історію польської літератури» (1968—69), «Історію словацької літератури» (1970) Різні проблеми С у своїх дослідженнях висвітлювали Д Лихачов, Варвара Адріанова-Перетц, П Берков, А Робінзон, Ю Бегунов, В Кузьмін, М Алексєєв, І Голеніщев-Кутузов, П Богатирьов, М Живов, С Совєтов, С Нікольський, Л Кишкін, Г Гачев, К Державін, К Копержинський, В Злиднєв, М Богданов та ін Вагомі дослідження славістики представлені в доробку О Білецького, М Рильського, Юлії Булаховської, Г Вервеса, Валерії Ведіної, П Гонтаря, В Русанівського, Д Наливайка, Вікторії Захаржевської, Вал Шевчука, В Дмитрука, Олени Шпильової та ін співробітників Інституту літератури ім Т Шевченка АН УРСР (нині — НАН України) У ньому з'явилися збірники «Сучасні польські письменники» (1960), «Сучасні болгарські письменники» (1962), «Сучасні письменники Чехословаччини» (1963), серійні видання «Міжслов'янські літературні взаємини» (1958—63) у трьох випусках, «Слов'янське літературознавство та фольклористика» (1965—68) в чотирьох випусках Історію польсько-білоруських культурних зв'язків висвітлювали М Ларченко, Н Перкін, А Мальдіс та ін Значними є славістичні дослідження науковців кафедри Софійського університету та Інституту літератури Академії наук Болгарії, слов'янського відділення Краківського університету (кафедри південнослов'янської філології та русистики), Західнослов'янського інституту при Познанському університеті, Інституту російської, української, білоруської філології при Варшавському університеті, координованого Комітетом слов'янознавства АН Польщі Варшавського Інституту слов'янознавства, празького Слов'янського інституту, Семінару слов'янської філології при Карловому університеті, Слов'янської бібліотеки, братиславського Ученого товариства ім Шафарика, кафедр західноєвропейських та американських університетів тощо У Києві діє комітет славістів (голова — О Онищенко, учений секретар — Вікторія Захаржевська)

Сленг *(англ slang жаргон)* — ненормативна лексика, різноманітна семантично й стилістично, притаманна мовленню певних соціальних прошарків чи фахівців Термін запроваджений англійською лексикографією початку XIX ст Е Патрідж («Сленг нині і вчора», 1935) розглядає його як просторіччя без використання мовних нормативів До С відносять також діалектизми, вульгаризми, професіоналізми, жаргони тощо, будь-які емоційно-експресивні новотвори певної соціальної субкультури

Слід *(англ trace)* — «первісне простеження і стирання» («Письмо та відмінність» Ж Дерріди, 1967), в аспекті деконструкції є невідповідністю між словом та означуваним поняттям, універсальною формою неявності Запозичене у французького філософа Е Левінаса, протиставне терміну традиційної метафізики «присутність» Поняття з аналогічним значенням використовували в античній філософії (тіні у змальованій Платоном печері), застосовував у своїх працях З Фройд Однак термін «С» був окреслений постмодерністами, засвідчивши кризу логоцентризму, логіки присутності Інтервал між знаком і означуваним зазвичай перетворюється на С відображуваного явища Слово втрачало зв'язок із ним, із власним референтом та походженням Співвіднесення мови з поза-

мовною дійсністю замінюється відношеннями на суто мовному рівні Відповідником С вважається термін «архі-слід», «щось», наслідком якого є усунення нормативних словоформ, differance, адже, на думку Ж Дерріди, перед відмежуванням однієї речі від іншої треба знати, що вона означає, в чому полягає її самтожність, яка розкривається за допомогою архіслід Присутність завжди детермінована, залежна від свого джерела, натомість С постійно самостирається, набуваючи вигляду то присутності, то відсутності, не має власного місця С у «загальному розумінні» представляє письмо, але воно не зводиться до нього, а лише передбачає його У цій системі знак постає не в аспекті відношення означника до означуваного, а лише як співвідношення означників між собою без очевидної тотожності, проте з ним С не має нічого спільного, вказує лише на письмо Тому будь-які метанаративи беруться під сумнів Теорію С обґрунтував Ж Ліотар («Постмодерні умови», 1984), спираючись на розуміння тексту й письма С він сприймав як радикалізований знак, що був позначкою події і пам'яті, яка переводила подію в архів, але межа між ними залишалася рухливою, питання «хто, що» перетворювалися на «де» Сучасне уявлення про С, як і такі його відповідники, як віртуальні світи, шаманська магія, кіберпростір, пов'язане з «поверхнями запису» («Анти-Едип», 1972) Вони супроводжуються спустошенням узагальненого суб'єкта сучасності з ілюзорною онтологічною основою С постає вписаним і таким, що потребує вписування, декодований лише зсередини

Слі́зна комéдія *(нім Ruhrstuck, англ comedy of tears, tearful comedy, франц comedie larmoyante, польс komedia łzawa, рос слезная драма)* — сентиментально-патетична моралізаційна комедія, яка має наголошувати на чеснотах, виправляти характер глядача, повчати його Сформована на межі XVII—XVIII ст, відома також під назвою «серйозна комедія» Тексти п'єс були як віршові, так і прозові, в них поєднували високий і низький стиль Започаткована в англійській літературі, зокрема творами К Сіббера («Останні хитрощі любові», 1696), ця комедія зображувала родинні звичаї, естетизувала дидактику, викривала пороки Вона розвинулась у французькій драматургії, засвідчена доробком П К Н де Лашоссе, Ф Неріко, відомого під псевдонімом Детуш, який застосовував александрійський (олександрійський) вірш, спровокувала появу міщанської драми, до якої зверталися Дж Лілло, Д Дідро, П О де Бомарше, Л С Мерсьє, Г-Е Лессінг, М Херасков, М Верьовкін, В Лукін, П Плавильщиков та ін С к позначилася на драмах І Котляревського, Г Квітки-Основ'яненка, Т Шевченка

«Слобожа́нщина» — літературно-художній, суспільно-політичний журнал (Харків, з 1995), що видається за редакцією Валентини Гошовської У «С» друкуються поетичні (І Світличний, Ірина Жиленко, В Поліщук, В Тимченко), прозові (В Дрозд, Ф Приходько) твори, критичні статті (І Маслов, Валентина Гошовська), матеріали для дітей (Валентина Запорожець)

Слова́ а́втора — слова письменника (наратора), що супроводжують пряму мову, вводять чужу мову, конкретизуючи, кому вона належить, до кого звернена Можуть вживатися попереду прямої мови, розривати її, стояти після прямої мови С а об'єднують дієслова мовлення, мислення, передають міміку, жести, почуття

Слова́-паразúти — часто повторювані слова, які не мають смислового навантаження *ну, от, значить* тощо У художньому творі їх поява зумовлена невиробленим естетичним смаком автора, вичерпністю можливостей певної стильової тенденції або школи, до якої він належить, культом певних зображально-виражальних топосів, які використовуються механічно

Слова́-рéчення — слова та стійкі словосполучення, які відтворюють реакцію мовця на висловлювання співрозмовника Без зв'язку з ними С-р як комунікативні одиниці не існують *Так! Невже! Агов! Геть! Прокляття! Привіт!*, *«Годі! — гукає отаман — Підпалити комиш!»* («Дорогою ціною» М Коцюбинського) Означають ствердження, заперечення, згоду, незгоду, впевненість, невпевненість, почуття та волевиявлення У функції С-р виступають частки, вигуки, фразеологізми, модальні слова, деякі звуки

Словéнська лака́нівська шкóла *(англ Slovene Lacanian school)* — філософсько-психоаналітична школа в Любляні, заснована в 70-ті XX ст, в основу якої покладені погляди Ж Лакана з його радикальною версією Просвітництва Її представниками є М Божович, М Долар, З Кобе, С Жижек, Рената Салекл, Аленка Жупанчич Концепції С л ш викладені на сторінках журналу «Проблеми» та низки книжкових серій словенською, німецькою й англійською мовами, в яких висвітлювалися питання ідеології і влади, класичної та новітньої філософії, письменства й кінематографії, феміністичної критики Предметом наукових студій школи була фантазія як невід'ємний складник бажання та підстава реальності Завдяки їй здійснювали спробу уникнути роздвоєної свідомості, відмінностей між Я та Его Зазнала перегляду й діалектика Г-В-Ф Гегеля, зокрема його утвердження відмінності і випадковості, проілюстрованої елітарним модернізмом та розрахованим на масову літературу постмодернізмом Його положення С л ш критикувала, спростовуючи протиставлення цих двох напрямів, вважала постмодернізм продовженням модернізму на новому якісному рівні

Словéсність — застаріла назва усної та писемної творчості, літератури С іноді називали філологічні дисципліни М Грушевський обґрунтовував необхідність позначати терміном «С» усно-поетичну творчість і письменство

Слóвник — систематизоване наведення слів (понять) за абеткою без пояснення їх Використовується під час початкової роботи над словниками, лексиконами, енциклопедіями

Словнúк *(нім Worterbuch, англ dictionary, франц dictionnaire, польс słownik, рос словарь)* — список заголовних слів, упорядкованих за абетковим чи тематичним принципом С також називають обсяг лексики, який використовує певний автор, один із складників науково-довідкового апарату книги, в якому пояснені незрозумілі терміни Виокремлюють різні типи С За призначенням лексичного матеріалу розрізняють енциклопедичні та лінгвістичні С В етимологічних С пояснені поняття, що позначають предмети, явища, події («Енциклопедія Українознавства», 1955—84, за редакцією В Кубійовича) За обсягом матеріалу вони можуть бути універсальними (окре-

слюють сукупність понять з різних галузей знань) чи спеціальними (присвячені певному аспекту знання), за характером підготовки видання — індивідуальними й колективними Застосовують також поняття «індекси», зокрема «конкорданції», вперше запроваджене у XIII ст щодо Біблії З XVI ст поширюються невеликі за обсягом словники поетичної мови античної та християнської спадщини, а з XIX ст відбулася переорієнтація на нове письменство Поширені персональні енциклопедії, присвячені творчості окремого письменника Данте Аліг'єрі, В Шекспіра, Й -В Гете, Ф Кафки, М Булгакова, М Лермонтова та ін Найповнішим С вважається тезаурус Форму С започаткував еллiністичний поет і граматик Каллімах («Таблиці тих, хто прославився на всіх теренах знання, і того, що вони написали», III ст до н е) Об'єктом лінгвістичних С є слова Виокремлюють тлумачні (пояснюють значення слів, подають сферу їх використання, визначають граматичні, стилістичні особливості тощо) й термінологічні С (містять терміни певної галузі науки, мистецтва, виробництва тощо) чотиритомний «Словарь української мови» (1904) Б Грінченка, одинадцятитомний «Словник української мови» (1970—80), «Великий тлумачний словник української мови» (2001) Існують також перекладні (дво-, багатомовні), орфографічні, орфоепічні, граматичні, зворотні, фразеологічні, етимологічні, ономастичні, топонімічні, словотвірні, історичні С Поширені С омонімів, синонімів, антонімів, паронімів, неологізмів, скорочень та ін Орфографічні, орфоепічні С та довідники відображають норми літературної мови Спеціальні лексикографічні С висвітлюють мову художньої літератури, часто відмінну від загальновживаної («Словник мови Шевченка», 1964, «Словник мови творів Г Квітки-Основ'яненка», 1978—79) Такі видання присвячені ідіостилю певного письменника в контексті розвитку мови того часу З'являються довідкові видання, в яких викладено принципи літературознавчого дослідження творчості письменників («Шевченківський словник», 1978), бібліографічні нариси Публікуються також різні індекси, що стосуються поетики, наприклад «Словник українських рим» (1979), наводять абетковий перелік лексики, вжитої у творах письменників «Лексика “Енеїди” Котляревського» (1955), «Словопокажчик драматичних творів Лесі Українки» (1961), «Художнє слово Василя Стефаника» (1972), «Лексика поетичних творів Івана Франка» (1990) До термінологічних С належить, зокрема, літературознавчий, в якому пояснення понять проілюстровані прикладами індійський «Словник відомих маратхських поетів» (1924) В Л Бгаве, Тгана, «Словник із віршування» (1952) Мангараси, тритомний санскритський «Словник вед» (1934—40) Камупаті, «Словник літератури гінді» (1965) Дж Варми, семитомний «Літературний словник гінді» (1965—71) Д Шарми та Г Рая, іспанський «Досвід літературного словника» (1949—50, тритомне перевидання в 1954—56) Ф К Сайнса де Роблена, «Словник іспанської літератури» (1972) за редакцією Х Блейберга, англомовний «Загальний словник літературознавчих термінів» (1955, 1970) Дж Шиплі, «Сучасні літературознавчі терміни Короткий словник їх походження та вживання» (1965) І Ф Скота, «Словник літературознавчих термінів» (1972) Г Шоу, польський «Словник літературознавчих термінів» (1960, 1970) С Серотвинського, французький «Словник поетики та риторики» (1961) А Мор'є, в'єтнамський «Великий словник світової літератури та мистецтва» (1962), болгарський «Словник літературознавчих термінів» (1963, перевидання 1969) Л Георгієва, німецькі видання «Основні літературознавчі поняття» (1962, 1970) О Бантеля, «Терміни поетики» (1965, 1966) І Брака, «Предметний словник літератури» (1969) Г фон Вільпера, норвезький літературний словник «Поняття та позначення» (1965) А Орнеса, російські видання «Поетичний словник» (1966) О Квятковського, «Словник літературознавчих термінів» (1974) за редакцією Л Тимофєєва і С Тураєва, італійський «Словник термінів літературної критики» (1966) Р Бернарді, японський «Великий словник-довідник із сучасної японської літератури» (1968) Хісамацу Сен'іті, іранський «Словник перської літератури» (1969) Зохри Ганларі та ін Поширені персональні С «Малий стендалівський словник» (1948) А Мартіно, «Теккереївський словник» (1962) А Маджа, М Сірса, «Словник до Блейка» (1965) С Ф Даймона, двотомний «Шевченківський словник» Кілька десятиліть був популярним «Словник літературознавчих термінів» В Лесина та О Пулинця Нову версію С з цієї галузі запропоновано у «Літературознавчому словнику-довіднику» (1997) Серед таких видань особливе місце посідає дванадцятитомний «Кіндлерівський літературний лексикон» (1970—74), упорядкований німецькими літературознавцями Значним є видання «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» за редакцією А Волкова та ін (Чернівці, 2001)

Словникóве гніздó *(нім Wortfeld, Sprach/liche/feld, англ word field, франц champ lexical, champ linguistique, польс pole wyrasowe, рос словарное гнездо)* — низка морфологічно об'єднаних слів, уміщених в одній словниковій статті

Слóво *(нім Wort, англ word, франц mot, польс wyraz)* — мінімальна структурно-смислова, вільно відтворювана одиниця мови, що служить для побудови висловлювань (речень) У С поєднані фізичний (план вираження) та семантичний (план змісту) аспекти Будучи єдністю звучання, морфемної будови і значення (лексичного і граматичного), С виражає поняття про предмети, явища, процеси, їх ознаки, зв'язки та відношення між ними Виокремлюють С повнозначні, або самостійні (мають лексичне і граматичне значення), неповнозначні, або службові (не виражають лексичного значення самостійно і не є членами речення, пов'язують самостійні С чи надають їм додаткових відтінків), та вигуки (не є ні самостійними, ні службовими, не виконуючи номінативної функції, вони виражають експресивну оцінку) Пряме значення С , найменше пов'язане з контекстом, називають первинним, переносні — не є вторинними, притаманні художньому і розмовному стилям С характеризуються неоднаковою частотністю використання, яка в художніх текстах залежить від тематики твору, автора, епохи У зв'язку з цим визначають ключові С , яким властива відносно висока частотність уживання в тексті чи текстах певного автора Проте кількісні показники не завжди відображають особливості естетичного навантаження С Так, лексема «каменяр», яка в поетичних творах І Франка набула символічного змісту, вживається двічі як денотат і конотат У художній літературі С виступає одиницею звукової,

ритмічної, синтаксичної, семантичної організації тексту, що яскраво виражене в поетичних творах Коли йдеться про звукову організацію, необхідно розв'язати проблему відбору С в межах віршоряду на підставі звукової схожості чи відмінності, за словами Г Шенгелі, — лейтмотивного інструментування Важливим для звукової варіації є й використання омонімів, прийомів «поетичної етимології» Ритмічна організація, базована на чергуванні наголошених і ненаголошених складів (у силабо-тоніці), реалізована в метричному віршоряді, не пов'язана із членуванням тексту на С У такому разі ритм є наслідком взаємодії розміру та акцентної структури С, що зумовлює увагу до словоподілу (співвіднесення меж стопи з межами С) і збіжності віршового та мовленнєвого наголосів У тонічному вірші йдеться не про С, а про синтагми та інтонаційні групи Семантична організація полягає у відборі С з особливим смисловим навантаженням Синтаксична організація реалізується, коли С вживається як складник лінійної послідовності (інверсія), формує ритміко-синтаксичну фігуру (ритміко-синтаксичний паралелізм або простий синтаксичний паралелізм) Коли синтаксична структура не збігається з акцентною, виникає явище енжамбеману Крім авторського С, в художньому творі, переважно прозовому, часто поширене чуже С (термін М Бахтіна), між ними немає чіткого розмежування в синтаксично цілісному творі Також у творі наявне різномовлення, коли відтворені відмінні манери мислення та говоріння Отже, з'являється «двоголосе» С в мовленні оповідача і персонажа, який висловлюється, немовби оглядаючись на міркування інших героїв З огляду на це М Бахтін («Проблеми поетики Достоєвського») виокремлює три різновиди С пряме, спрямоване на свій об'єкт, що є виразом останньої інстанції мовця, «об'єктне», притаманне зображуваному персонажу, властиве відразу двом суб'єктам мовлення, які переживають «двоголосе» С Два останні рівні стосуються неавторського, чужого С, що може бути й організаційним чинником твору

Сло́во — жанр візантійської і слов'янської літератури, що належить до ораторсько-повчальної прози, заснованої в період середньовіччя У ньому переосмислено епідейктичну (урочисту) традицію античної доби, досвід сирійської поезії (мемри, тобто проповіді) II—III ст Його твори характеризуються сталою архітектонікою вступ, основна частина, доведення і фінальний славень, іноді з молитвою до Бога С запроваджували представники кападокійської школи й красномовці, наприклад Василій Великий, Іоанн Золотоустий Передусім то були богословські промови чи проповіді отців церкви на основі Св Письма, агіографії, об'єднані у збірки («Слово Святого Григорія Богослова») та антології У давньоболгарській і давньосербській літературах вживались інші назви жанру сказання, послання, бесіда, похвала («Похвала царю Симеону», «Похвала князю Лазуру») У літературі Київської Русі С виходило за межі ораторсько-повчальної прози «Слово о полку Ігоревім», «Слово якогось батька до сина свого» (Ізборник, 1076), «Слово про хміль» Кирила-філософа тощо, втрачало жанрову визначеність Класичним прикладом С вважаються «Слово про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, «Слова» (XII ст) Кирила Турівського, що входили до перекладених збірників візантійських отців церкви («Золотоуст») У жанрі С творили Клим Смолятич (XII ст, його тексти втрачені), Серапіон Владимирський (XIII ст), Єпіфаній Премудрий, Фотій, Даниїл Митрополит (XV—XVI ст) Кращі С вміщені у збірниках «Ізмарагд», «Маргарит», «Торжественник» тощо В українській літературі доби бароко та почасти класицизму С мало вигляд проповідей, засвідчених збірками «Меч духовний» (1666), «Труби словес проповідних» (1674) Лазаря Барановича, «Слова та промови Феофана Прокоповича» С було відоме і східній писемності бенгальські практично-моральні збірники «Слово Дака», «Слово Кгони» (XVII ст), монгольська гноміко-дидактична література XIX ст, в якій виробилася проповідь (уг), найповніше представлена у творчості Хуульги Сандага (1825—60) Нині термін використовується як назва твору, як-от «Слово про рідну матір» М Рильського

«Сло́во» — перший громадсько-політичний літературний журнал москвофільського спрямування (1861—87), заснований М Качковським та митрополитом Г Яхимовичем Його редакторами були Б Дідицький, М Площанський До авторського колективу належали І Наумович, С Шехович, І Гавришкевич, Я Головацький, А Петрушевич Видання спочатку обстоювало програму Просвітництва, намагалося поєднати розвиток «самостайнои рускои народності» та штучного «язичія», порушувало проблему самоідентифікації народу («быти нам общерусскими чи малорусинами») У «С» друкувалися твори українських письменників Наддніпрянщини Верниволі (псевдонім О Кониського), М Костомарова, П Куліша, В Бернатовича, а також Ю Федьковича, А Кобилянського, М Устияновича, М Згарського та ін, вміщували інформацію про видання журналу «Основа» На сторінках журналу з'являлися окремі розвідки, як-от «Об изследовании памятников русской старины, сохранившихся в Гиличини й Буковыни», «Литературные известія из Украйны», «Червонорусская литература» Я Головацького, його спогади про Ф Достоєвського, А Петрушевича тощо, статті про Галицько-Волинський літопис, про «Слово о полку Ігоревім», про Пилипа Орлика, про Франциска Скорину, публікації О Кониського про київську журналістику, пам'ятник Богдану Хмельницькому, польську шляхту в Україні, полеміку про мову в Харкові і т д З 1866 журнал набув антиукраїнського спрямування, обстоював приєднання Галичини до Росії, засвідчене програмовими виступами І Наумовича, вміщував статті на зразок анонімної «В один час научиться Малорусину по Великорусски» З'явилася низка провокативних статей Й Лозинського про права «руського языка», «русского письма», популяризувались ідеї москвофільства (С Гогоцький, А Добрянський, О Погодін та ін) Антиукраїнська мовна спрямованість журналу викликала протести А Кобилянського та К Горбаля, які спростовували її у брошурах «Слово на слово до редактора "Слова"», «Голос на голос для Галичини», викликала критику М Чернишевського (стаття «Національна безтактність») У часописі «Вестник Европы» у виступі «Австрія, Німеччина і Слов'яни» (1881, № 4) було вказано на безпідставність ототожнення українців і росіян, оцінено язичіє як «не просто зайву вигадку, а цілком шкідливу з політичного боку річ», що видається «до дикості безглуздою нісенітницею» На межі 60—70-х XX ст на сторінках видання

інколи вміщували поезії Т Шевченка, Т Верниволі, Перебенді (псевдоніми О Кониського), П Куліша, О Федьковича, Данила Млаки (псевдонім С Воробкевича), І Франка, прозу О Стороженка, А Кралицького, В Ільницького, Д Вінцковського та ін, поступово їх витісняли імітат-твори Б Дідицького чи Русской салдатки (псевдонім Софії Левицької), доробок російських письменників К Аксакова, І Тургенєва, М Язикова, Ф Тютчева та переклади на «язичіє» з доробку Е Золя, Н Фоля, Л фон Захер-Мазоха та ін «С» як виразник москофільства на західноукраїнських землях було фінансоване міністерством освіти Російської імперії

«Сло́во і збро́я» — антологія української поезії (1968) в художньому оформленні В Лісовського, присвячена УПА Видання з'явилося як 29-й том Бібліотеки українознавства Наукового товариства імені Тараса Шевченка стараннями Товариства колишніх вояків УПА ім генерал-хорунжого Р Шухевича у США та Канаді, Товариства колишніх вояків УПА ім Св Юрія Переможця в Європі Автором біографічних довідок був Л Полтава Антологія мала такі рубрики «Передвісники створення збройної сили національної України» (вірші Б-І Антонича, В Барки, Ю Буряківця, О Веретенченка, А Гарасевича, С Гординського, Й Дудки, Б Кравціва, Є Маланюка, Л Мосендза, О Олеся, О Ольжича, В Пачовського, Олени Теліги, Ганни Черінь, В Янева та ін), «Слово поетів-упівців» (твори Марка Боєслава, П Гетьманця, П Євтушенка, Ю Липи, І Хміля, С Хріна та безіменних авторів), «Вірші, поеми, збірки у виданнях крайового осередку пропаганди УПА та ОУН з 1945—50 на рідних землях» та «Українські поети за кордоном про УПА, її творців та національно-визвольну боротьбу» (твори О Бабія, М Вереса, О Веретенченка, Р Завадовича, Б Нижанківського, Л Полтави, М Ситника, І Калиненка, Оксани Киянки, Ю Клена, Яра Славутича, О Стефановича, Лесі Храпливої та ін) Відомості про авторів супроводжуються їх світлинами

«Сло́во і час» («СіЧ») — журнал Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України та Спілки письменників України Заснований під назвою «Радянське літературознавство» (січень 1957) перейменований у січні 1990 Першим головним редактором був О Білецький Згодом редакцію очолювали І Дзеверін, В Бєляєв, В Дончик, нині — Л Скупейко У редакції в різний час працювали І Світличний, І Дзюба, Л Коваленко, М Острик, М Яценко, І Зуб, Л Бойко, В Моренець, А Ткаченко, В Москаленко, Г Штонь та ін До складу редколегії входять провідні вчені-філологи та письменники України Незважаючи на несприятливі ідеологічні умови в Радянському Союзі, журнал публікував окремі ґрунтовні статті, передусім з питань української класичної літератури, наприклад про бароко (Д Наливайко, І Іваньо), про філософію й поетику Григорія Сковороди (Л Махновець), про ораторську та полемічну прозу (В Крекотень) Цікавими були шевченкознавчі розвідки (Ю Івакін, В Шубравський), текстологічні студії (М Сиваченко, Г Аврахов), перші дослідження сутності читача (Олена Апанович, Г Сивокінь) На межі 50—60-х XX ст у «СіЧ» з'являлися присвячені сучасній літературі статті О Білецького, І Дзюби, Михайлини Коцюбинської, Л Новиченка, Наталі Кузякіної, В Іванисенка, О Ставицького, Клавдії Фролової, М Ільницького, В Дончика, письменників Олеся Гончара, П Загребельного, Д Павличка, І Драча, Є Гуцала, В Дрозда, І Чендея та ін З другої половини 80-х XX ст частіше друкують публікації А Макарова, М Жулинського, В Моренця, М Слабошпицького, В Брюховецького, Ю Коваліва та ін У 90-ті XX ст часопис розширив свій профіль залишаючись журналом теорії, історії та критики літератури, почав висвітлювати питання мистецтвознавства, соціології літератури, текстології, бібліографії, краєзнавства, слова й театру, слова й музики тощо «СіЧ» розпочинає дослідження, спрямовані на усунення «білих плям» у письменстві, повертає до літературного обігу творчу спадщину представників «розстріляного відродження», утверджує українську мову, підтримує національну свідомість (рубрика «Екологія душі»), нині висвітлює літературну й громадську діяльність української еміграції Журнал має до 40 рубрик, які, крім традиційних напрямів («Ad fontes!», «Питання теоретичні», «Шевченків світ», «Час теперішній», «Зарубіжна література», «Контекст», «Рецензії»), охоплюють різні проблемно-тематичні, критичні пласти («Літературна критика»), містять філософські («Logos»), автобіографічні («Про час і про себе»), архівні («Написане лишається»), мемуарні («З пам'яті літ»), соціологічні («Соціологічна служба»), мистецтвознавчі («Собор муз») матеріали «СіЧ» друкує методичні статті («Дума про вчителя», тепер — «Урок літератури»), публікації про викладацько-наукові колективи («Осередки філології»), добродійницьку діяльність в Україні («Меценати, спонсори, добродійники»), вміщує оглядові («Погляд»), дискусійні, полемічні («Дискусії», «На обговоренні ») статті, інформаційні матеріали («Літопис подій»), веде анкету критиків і літературознавців («Автопортрет»), надає площу для попереднього «захисту» докторських дисертацій («Захист перед захистом») тощо Щорічно третє число присвячене пам'яті Т Шевченка У деяких випусках висвітлено творчість інших письменників, наприклад у жовтневому номері (2002) друкувалися матеріали Віри Агеєвої Світлани Матвієнко, Юлії Рибалко та ін про експериментальну прозу В Домонтовича В одинадцятому номері публікуються статті з літературознавства переважно молодих науковців Регулярно здійснюються презентації нових літературних та літературно-критичних видань Журнал характеризується високим професійним рівнем сучасного літературознавства Матеріали, опубліковані в ньому, зафіксовано у систематичному покажчику змісту «Слово і час» (2002) від 1990—99 (укладачі Є Бабич, Л Коцирій, В Патока)

«Сло́во о погибелі Ру́ської землі і по сме́рті кня́зя Яросла́ва» — пам'ятка києворуської писемності, яка з'явилася під час монголо-татарської навали, очевидно, в 1238—46, була передмовою до «Житія Олександра Невського» Складається з трьох частин У першій виголошено славень Київській Русі, у другій — ідеться про її колишню велич та могутність, у третій наведено звертання до князів минулого (Володимира Мономаха та ін) Пам'ятка поєднує плач і славень, містить багато перегуків зі «Словом о полку Ігоревім», «Задонщиною», «Словом про Лазареве воскресіння» Її вивчали М Тихомиров («Де і коли було написано "Слово о погибелі Руської землі"», 1951), М Гудзій («Про "Слово о погибелі Руської землі"»), Ю Бегунов («Пам'ятка руської літератури XII ст "Слово о погибелі Руської землі"», 1965)

«Сло́во о полку́ Ігоревім», або **«Сло́во про Ігорів похі́д»**, — пам'ятка києворуського письменства, створена після невдалого походу новгород-сіверського князя Ігоря Святославича, його сина Володимира Путивльського, небожа Святослава Ольговича Рильського, а також брата Всеволода (Буй-тура) та союзних ковуїв на половців (1185). Цьому походу присвячені два літописні оповідання в Лаврентіївському кодексі (лаконічна версія) та Іпатіївському (докладна оповідь). Описуючи поразку русів, автор замислювався над майбутнім Київської Русі, закликав князів до єднання. У пам'ятці поєднані традиція усного й писемного мовлення, на неї вплинули літописи, ораторсько-повчальна проза (І. Єрьомін). На думку Д. Лихачова, А. Орлова, «С. о п. І.» синтезувало плач і славень, уснопоетичну, язичницьку та книжну, християнську традицію. Пам'ятка позначилася на інших творах, передусім на «Задонщині», збереглася в одному екземплярі, у збірнику, який розпочинався «Хронографом», містив «Повість про Акира Премудрого», «Девгенієве діяння» тощо. Букініст граф О. Мусін-Пушкін придбав твір у архімандрита Спасо-Ярославського монастиря, вихованця Києво-Могилянської академії Іоїля Биковського. За сприяння М. Бантиша-Каменського та О. Малиновського О. Мусін-Пушкін видав цю пам'ятку у 1800. Майже весь тираж та її список загинули під час пожежі у Москві (1812), однак збереглися копія та переклад, зроблені для Катерини II й опубліковані П. Пекарським у 1864. Видавці не змогли адекватно прочитати деякі слова, що призвело до появи «темних місць», помилок. Палеографічний аналіз списку свідчив, що твір міг бути переписаним у XVI ст., що зумовило дискусію з приводу автентичності пам'ятки. Деякі дослідники (О. Сенковський, М. Каченовський) сприймали «С. о п. І.» як містифікацію, французький славіст А. Мазон доводив, ніби вона з'явилася у XVIII ст. як наслідування «Задонщини». Однак група філологів Петербурзької академії наук, очолена академіком О. Шахматовим, на підставі ретельного аналізу пам'ятки спростувала такі упередження, підтвердила її автентичність. І досі деякі науковці, наприклад Г. Грабович, скептично ставляться до таких висновків, тому питання походження пам'ятки лишається полемічним. На її українське походження вказували російський дослідник М. Калайдович («Досвід розв'язання питання, якою мовою написано пісню о полку Ігоревім», 1818), М. Полєвой («Історія руського народу», 1930; «Нариси російської літератури», 1939), В. Бєлінський, хоч він і не визнавав самобутності українського письменства. М. Максимович віднаходив аналогії між цим твором та іншим творами усної і писемної творчості, зокрема думами й історичними піснями. Він же надрукував один із перших віршових перекладів «С. о п. І.». М. Гудзій звернув увагу на стилістичну, образну подібність пам'ятки з Галицько-Волинським літописом, тому вважав її дружинним епосом. Типологічні паралелі віднаходили між нею та Повістю минулих літ, «Словом про Закон та Благодать» митрополита Іларіона. Проблематичним видалося й визначення авторства твору. Більшість дослідників схильна вбачати у ньому учасника походу князя Ігоря, який був причетний до політичного життя Київської Русі, вирізнявся високою культурою, ерудицією. М. Карамзін вважав автора «мирянином», який належав до вищих прошарків києворуської спільноти. Деякі науковці визначають автора як галичанина (О. Партицький, О. Петрушевич), інші — як киянина, боярина або воєводу Петра Бориславича (Б. Рибаков). М. Грушевський обґрунтовував тезу про двох вірогідних авторів пам'ятки: прихильника князя Ігоря, що створив першу частину, та хвалька, що написав другу частину. Л. Махновець та С. Пушик незалежно один від одного висловили припущення, що ним може бути брат Ярославни, галицький князь Володимир Ярославич, син Ярослава Осмомисла. Пам'ятку вивчали М. Максимович, Ф. Буслаєв, О. Потебня, І. Франко, О. Шахматов, В. Перетц, М. Грунський, О. Білецький, Д. Лихачов, М. Гудзій, Б. Рибаков, Л. Булаховський, С. Пушик та ін. Її переклади й переспіви на українську мову здійснили М. Шашкевич, І. Вагилевич, Т. Шевченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, С. Руданський, Панас Мирний, М. Рильський, Наталя Забіла, Л. Махновець, В. Ярменко та ін. Фабула і тема твору були основою музичних творів, картин. У 1985 за ухвалою ЮНЕСКО відзначалося 800-річчя пам'ятки давньоукраїнської літератури.

«Сло́во про Дани́ла Зато́ченика» — див.: **«Молі́ння Дани́ла Зато́ченика»**.

Слововéжі — термін Тетяни Чуприніної на позначення конструкції, розбудовуваної із пов'язаних у єдиному слові графічних образів-літер, що дає змогу виявити глибинний зміст зображення. Переважно такі композиції («Дім», «Міф», «Чаша») складаються із симетричних літер-паліндромів.

Словопо́діл — термін Б. Томашевського на позначення міжсловесної паузи художнього мовлення, тісно пов'язаної зі стопоподілом, інтонаційно-логічною будовою поезії, структурною паузою. С. відіграє важливу роль у ритмічно-фонетичній організації вірша, де збігаються цезури та константи. Так, збіг С. зі стопоподілом (дієреза) надає віршеві ритмічності:

Зі мною // говорять // могили
Устами // колишніх // людей (В. Симоненко).

С. виконує роль ритмічного визначника кожного віршового рядка. У цитаті представлена форма тристопного амфібрахія. Часто у такому випадку застосовується графічне закріплення С. у вигляді сходинок. У театральному мистецтві термін вказує на міжсловесну паузу в діалогічному чи монологічному мовленні.

Сло́во-при́вид — слово, що виникло внаслідок неправильно прочитаного тексту, чиєсь помилки на письмі чи вигадки. Так, М. Хвильовий, проголошуючи «азіатський ренесанс», висунув гасло: «Гряде новий Рамаян!». Очевидно, йшлося про Раму, головного персонажа «Рамаяни», пам'ятки індійської літератури. У перекладі поезії Ф. Гарсіа Лорки, зробленому М. Лукашем, були такі рядки:

Як змилить мило Лола
(Іще один брусок)
Прийдуть тореадори
До неї у садок [...].

В оригіналі поетичного тексту Ф. Гарсіа Лорки слово *тореадори* відсутнє, як і в іспанській мові загалом. Воно вигадане французьким письменником П. Меріме. Термін І. Качуровського.

«Сло́во про Зако́н та Благода́ть» — пам'ятка києворуської писемності, ораторсько-проповідниць-

кої прози візантійської традиції, написана першим руським митрополитом Іларіоном приблизно в 1050 і виголошена ним у Софійському соборі при князеві Ярославові Мудрому та його родині. Повна назва твору (*«Про Закон, Мойсеєм даний, та про Благодать й істину, що були Ісусом Христом, і як Закон обійшов, а Благодать й істина всю землю сповнила, і віра на всі народи поширилася і на наш народ руський. І похвала кагану нашому Володимиру, що охрещені ми були. І молитва до Бога від усієї землі нашої. Господи, благослови, Отче!»*) містила його композиційну структуру, відображала антитетичність у тлумаченні сакральних понять християнства: Закон, даний євреям (богообраному народу), які не дослухалися до волі Господа, призвели до розп'яття Сина Божого і тому були покарані, протиставлений Благодаті, поширеній на всі народи, які прийняли Ісуса Христа, а також на руський народ, прилучений до його віровчення завдяки князю Володимиру. Твір завершується славнем його сину — Ярославу Мудрому та величі Київської Русі. Пам'ятку досліджували Г. Барц, М. Грушевський, Д. Лихачов, О. Молдован, В. Крекотень, О. Мишанич та ін.

Слов'янофі́льство — ідейне спрямування літературно-філософського гуртка російської творчої інтелігенції, започаткованого у 30-ті XIX ст. й остаточно сформованого у 40-ві — 60-ті XIX ст. Його представники вимагали скасування кріпацтва, критикували «безбожну» західноєвропейську бездуховну цивілізацію, революційні рухи, вбачали порятунок суспільства в поверненні до ідеалізованої допетровської патріархальної громади (общини), у смиренні, обстоювали принцип цілісності духу та соборності всіх слов'ян, яку протиставляли європейському індивідуалізму. Вони не сприймали позиції західників («западников») І. Тургенєва, К. Кавеліна, Є. Корша та ін. Слов'янофіли спиралися на антираціоналістську філософію Б. Паскаля, Ф. Шеллінга, на міркування Г. Стефенса про єдність науки і релігії, на вчення патристів, вважали себе спадкоємцями традицій «любомудрів», перейняли погляди О. Хом'якова (програмова стаття «Про старе й нове», 1839), І. Киреєвського («На відповідь О. С. Хом'якову», 1839, опубліковано в 1861). До слов'янофілів належали П. Киреєвський, О. Кошелєв, Ю. Самарін, К. та І. Аксакови, Д. Валуєв, О. Попов, В. Єлагін, В. Черкаський, М. Погодін, С. Шевирьов, М. Язиков та ін. Рух С. переслідувала таємна поліція Російської імперії. Слов'янофіли друкувалися в часописі М. Погодіна «Москвитянин», але, не поділяючи його поглядів, стали випускати свій «Московський литературний и ученый сборник на 1846», що з'явився у 1847, 1852, але був заборонений царською цензурою за схвалення творчості М. Гоголя та критику петрівських реформ, передусім за статтю «Про характер освіти Європи та його відношення до освіти в Росії» І. Киреєвського. Представники С. полемізували з В. Бєлінським, прихильниками натуральної школи, М. Чернишевським, заперечували тезу «мистецтво для мистецтва». У 60-ті XIX ст. С. змінилося на ґрунтянство («почвенничество»), представники якого прагнули порозумітися із західниками. Доробок його прихильників вплинув на будителів В. Ганку, Ф. Челаковського, Л. Штура, А. Сладковича, болгарських письменників І. Вазова, Л. Каравелова та ін. Із слов'янофілами підтримували зв'язки М. Максимович, В. Григорович, О. Бодянський, М. Рігельман, П. Лукашевич, Г. Галаган та ін., проте програма Кирило-Мефодіївського братства вже суперечила концепції слов'янофілів, наголошуючи на федерації рівноправних слов'янських народів. Пізніше ідеї С. розвивали В. Соловйов, П. Флоренський, В. Зеньковський, М. Лоський, Є. Мюллер, П. Христоф, представники євразійства (передусім М. Трубецькой), С. Дмитрієв та ін.

Служе́бник (*нім.* Messbuch, *англ.* missall, *франц.* missel, *польс.* mszał) — християнська літургійна книга, упорядкована в X ст., що складається з різних текстів, які священик виголошує впродовж року.

Слуха́ч — див.: **Реципіє́нт.**

Сльо́ка — див.: **Шло́ка.**

Смак (*нім.* Geschmack, *англ.* taste, *франц.* gout, *рос.* вкус) — див.: **Естети́чний смак.**

«Смерть а́втора» — саморух тексту, незалежного від зовнішнього детермінованого впливу, постаті автора, притаманної класичному письменству; поняття Р. Барта (1968), що є аспектом загальнофілософської проблеми «смерті суб'єкта». Йдеться про спростування структуралістської теорії метанаративу, про заперечення європейського суб'єкта — ініціатора та будівничого світу, нав'язаних вихованням нормативів поведінки, традиційного трактування цілеспрямованої діяльності у річищі логоцентризму від античної доби до реалізму XIX ст. Визначальним ставав східний тип суб'єкт-суб'єктного мислення з визнанням спонтанності космогонічних процесів, як у даоській концепції самоякості (цзи-жань), що тлумачить сутність речей як співвіднесення однакових якостей (жань), а причинові чинники (чжі-жань) залишає поза увагою на маргінесах світобудови. Представники постмодернізму переконані, що «привласнити текст у Автора — означає [...] захарастити текст, надати йому доконечного значення, замкнути письмо» (Р. Барт). На відміну від твору, залученого у процес філіації (синівства), текст не потребує наявності зовнішньої причини, позбавлений «батьківства». Тому автора витіснив скриптор. Сенс тексту породжується читанням, яке тлумачать як «вільну гру світу без істини та начала» (Ж. Дерріда), джерелом автохтонного сенсу проголошено Читача — «не споживача, а виробника тексту» (Р. Барт), незалежного від інтерпретації тексту. Аналогічні міркування висловлювали Е. Йонеско (речення мимовільно почали «самі рухатися: вони зіпсувалися, спотворилися»), І. Бродський (поет — «засіб існування мови»), Ж. П. Сартр («героєм стає мова») та ін. «С. а.», будучи імпозантно заманіфестованою, не повністю влаштовує постмодерністів, які сьогодні говорять про його поновлення у зв'язку з воскресінням суб'єкта і настановою after-postmodernism'у. Щодо українських постсучасних письменників, то в їхній творчості проблема «С. а.» ніколи не була актуальною, адже тексти не тільки зберігають сліди «батьківства», а й залишають претензії творчого суб'єкта на статус їх виробника. Так, героїня Оксани Забужко виразно й однозначно репрезентує свого прототипа-прозаїка, заглибленого у проблеми феміністичної критики, що позбавляє читача тієї свободи сенсопородження, яку обстоював Р. Барт. Ще більше заповнює романний простір образ автора у творах Є. Пашковського, який, заглиблений у пошуки світотворчого слова, заперечує динаміку нелінійних структур відновленням духовного космосу. За

спостереженням Тамари Гундорової, прозаїк перебирає на себе «амбітну роль», що «підносить його над іншими, але водночас опускає нижче всіх», він не погоджується з багатьма тенденціями постмодернізму, у стихії яких творить як письменник

«Смерть суб'єкта» — заперечення традиційного, лінійно детермінованого, стабільного суб'єкта європейської логоцентричної культури, якого обстоювала не лише позитивістська і романтична класика, а й посткласичні модерністи та авангардисти, термін М Фуко («Слова і речі Археологія гуманітарних наук», 1966) Такий гіпертрофований індивідуалізм зафіксував у своїх «Ультраманіфестах» Г де Торо «*Я сам, Ти сам, Він сам Так, відкинувши множину, читаймо молитву Яканню Єдині Невписані Неповторні А головне — здатні цупко триматися за своє Я, якому ні з ким рівнятися* [ ]» Натомість постмодерністи лише інколи згадують про суб'єкта («проблематичний процесуальний суб'єкт мови» Юлії Крістевої, «питання про істинність суб'єкта» М Фуко в «Герменевтиці суб'єкта» тощо), розщеплюють його, з'ясовують його соціально-духовну залежність від колективного несвідомого На переконання М Фуко, розумна людина виявилася «винаходом» ренесансних інтелектуалів XVI ст, коли відбулися зміни у знанні Так само вона «змиється, як обличчя, намальоване на прибережному піску» Вдаючись до послідовної деперсоналізації, децентрації індивіда, вважаючи поняття «суб'єкт» анахронізмом постметафізичної доби, прихильники «С с» намагаються таким чином позбавити творчість від диктату зовнішніх чинників, від логіко-граматичного ладу мови У своїй теорії вони спираються на досвід структурного психоаналізу Ж Лакана, який переглянув усталену позицію фройдистського Супер-Его, «стабільного Его» Карен Хорні, розглядав суб'єкта як зв'язну ланку між реальним, уявлюваним та символічним, проголошував його децентрованим У такій інтерпретації несвідоме поставало мовою, а бажання — текстом Отже, будь-який суб'єкт проголошувався фікцією (Юлія Крістева), що спричинила «смерть автора», замінивши його «народженням Читача», позбавленого історії, біографії, психології, ототожненого з текстом, який його зумовлює, розчиненого у процесуальності власних дискурсивних практик, в універсаліях конкретної культури Індивід перетворювався у «негативний простір» (Розалінда Краусс), у «випадковий механізм» (М Серра) Деструкція персонажа була найповніше розкрита у праці «Розпорошення характеру в романі» (1986) англійської письменниці та літературознавця Крістін Брук-Роуз, яка, аналізуючи традицію «нового роману» та сучасної «мильної опери», дійшла висновку щодо дефокалізації літературного героя, перетворення його на стандартизоване кліше Незважаючи на тотальну стереотипізацію, суб'єкт висловлення не збігається із «суб'єктом вчорашнього вчинку», не постає цілісністю заздалегідь накопиченого досвіду, не буває екстериторіальним щодо власного дискурсу, не існує до мови, яка «вчить нас розуміти людину, а не навпаки» (Р Барт), хоча мовна сфера й невизначена, неоднорідна Але постмодерністи відкидають не всю класичну та постнекласичну традицію, звертаються до міркувань М Гайдеггера, Ж П Сартра про мову як «господиню людини» Вони також використовують символи народження і смерті, притаманні міфічному мисленню Настанови «С с» позначилися і на проблемі феномену Я, сприйняті за «безумну недостовірність» (Ж Батай), «непередбачений випадок» (П Клоссовський), зникнення «автономної монади, або его, або індивіда» (Ф Джеймсон), розвинулись у теорію «смерті Бога» (М Фуко, Ж Дельоз та Ф Гваттарі) Постмодерністи заперечували не лише класичну й некласичну культури, а й самих себе Тому у 80-ті XX ст Ж Дерріда, а пізніше й М Фуко переглянули проблематику суб'єкта, надаючи йому обмеженої легітимності, намагаючись представити його «нетрадиційним», позбавленим цілісної свідомості, у вигляді фрагментарного «дівіде», на чому наполягала Юлія Крістева Настанова на «С с» перетворилася на прагнення «воскресіння суб'єкта», притаманне сучасному after-postmodernism'у

Смисл — див **Сенс.**

Сміхова́ культура — специфічне словесне, мімічне, поведінкове представлення культури, яке полягає у подоланні заборон, страху, серйозності, виражає життєрадісний настрій, здоров'я, веселощі Розглядаючись як засіб неприйняття абсурду дійсності, С к пов'язана з категорією комічного На думку М Бахтіна («Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу»), С к закорінена у міфах і ритуалах різних народів, реалізується завдяки ідеї «народного (родового) тіла», надміру плідності й зростання як подолання смерті Їй властиві народний характер, амбівалентність утвердження життєвої енергії і неприйняття офіційних настанов, поєднання розкутості з жорстокістю, сміху з насильством, вищих поривів із низькими формами Об'єктом висміювання стають «король дурнів», трикстер, дяк-пиворіз, блазень Засобами С к парадоксально викриваються суперечності, приховані у певному явищі, яке вважалося цілісним, монолітним Найчастіше вона відображена в карнавалах із притаманними їм релятивізацією світу, пафосом оновлення, набуває форми «гротескного реалізму», «тілесного низу», поширюється у жанрах пародії, шаржу, анекдоту, народного театру, наявна в розмовній, згрубілій лексиці Традиційно С к розгортається в обрядових святкових дійствах, має національну та історичну специфіку На соціально-психологічному рівні С к схильна, руйнуючи гальмівні, безживні норми та звичаї, формувати світ, вільний від умовностей, однозначностей, викривати безглуздість буття і людські вади Проте вона поширюється не лише у масовій та ритуальній святковості, а наявна й у повсякденному житті людини, часто набуває індивідуальних характеристик, пов'язана з невимушеним, жвавим, дружнім спілкуванням Зразки такого представлення С к віднаходять у діалогах Платона, зокрема у «Федоні», де Сократ жартує зі своїми учнями напередодні страти Життєрадісність передає гомеричний сміх Елементи С к поширювалися у просвітницькому письменстві («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л Стерна) Вони набували яскравого національного колориту у творчості мандрованих дяків, І Котляревського, М Гоголя, Остапа Вишні та інших українських письменників, зокрема сучасних постмодерністів, передусім прихильників карнавальності Однак своєрідність С к може набувати й епатажності, скандальності, засвідчених нігілізмом не лише давньогрецьких кініків, а й новітніх авагардистів (футуристів, дадаїстів,

французьких сюрреалістів). У цьому контексті С. к. схильна до профанації, зразком якої є позиція Ф. Ніцше («Так сказав Заратустра»: «*Я наказав людям брати на кпини їх великих учителів чеснот, їх святих та поетів*»), який розвивав традиції чорного гумору. Іноді вихід із такої ситуації вбачали в апологетизованій романтиками іронії, що, за словами Ф. Шлегеля, «підсміюється над світом». З. Фройд наголошував, що відчуття смішного виникає внаслідок подолання жартами й дотепами внутрішньої цензури, спричиненої настановами культури, і є швидкою розрядкою психічного напруження. Символісти трактували її як універсальну категорію, структуралисти і постструктуралісти — як тотальний філософський сміх, протиставлений інтелектуальним рефлексіям про людину, відсутню в сучасному просторі. Проблеми С. к. досліджували М. Бахтін, Ф. Ніцше («Антихристиянин»), А. Бергсон, В. Розанов («Темний вид», «Люди місячного світла»), З. Фройд («Дотепність та її відношення до несвідомого»), М. Фуко («Слова і речі. Археологія гуманітарних наук»), а також Й. Гейзінга, Г. К. Честертон та ін.

Сміховйнка — синонім до поняття «анекдот».

«Сміхомéт» — журнал гумору та сатири (Гданськ, 1923—24) українських емігрантів, що містив вірші, фейлетони, шаржі, карикатури, підписані псевдонімами (Пюро, Ікс, Пепе, Іван Грач, Свердлик та ін.).

«Смолоскйп» — незалежне видавництво, створене О.Зінкевичем (США, 1967). Спеціалізувалося на виданні переважно правозахисної літератури, зокрема журналів «Український вісник», «Кафедра», документів Української Гельсінської групи, самвидаву (твори В. Стуса, Є. Сверстюка, М. Руденка, С. Караванського, М. Осадчого, І. Калинця та ін.), а також М. Хвильового, Лесі Курбаса, Б. Антоненка-Давидовича, Олени Теліги, Ліни Костенко, Ю. Шереха, Г. Костюка, П. Одарченка та ін. З 1992 діє в Україні. 1994 запроваджений конкурс творчої молоді, за підсумками якого друкуються дебютні твори молодих авторів за номінаціями «Поезія», «Проза», «Наукові дослідження та есеїстка», «Дитяча література». Лауреатами «С.» були А. Бондар, А. Дністровий, С. Жадан, Маріанна Кіяновська, Мар'яна Савка, Р. Скиба, Р. Мельників, Р. Семків та ін. Видано «Розстріляне відродження» Ю. Лавріненка, твори А. Любченка, М. Йогансена, І. Багряного, К. Поліщука, М. Куліша, Остапа Вишні, Олени Теліги й О. Ольжича та ін, чотиритомник філософських творів Д.Чижевського тощо.

Сніжйнки (*англ. snowfeakes*) — поняття на позначення жанру зорової поезії, розташування слів у якому нагадує падіння сніжинок. Запроваджене Д. Хіггінсом, американським поетом, дослідником історії та теорії візуального мистецтва у світовій літературі. Зразком С. є його вірш «з 1959/60: ліричний текст № 12 (1978)», перекладений М. Сорокою:

чи
я навряд скажу хто вони є
я навряд чи скажу хто вони є
навряд
я
скажу
хто є
вони
хто вони є
вони
хто є
скажу
я
навряд
чи
я навряд чи скажу хто вони є
я навряд скажу хто вони є
чи.

«Сніп. Український новорíчник» — альманах (Х., 1841), виданий стараннями О. Корсуна. Крім оригінальних віршів («Писулька до кума», «Блискавка», «Коханка», «Зрада»), поетичних обробок українських повір'їв та перекладів з чеської О. Корсуна, в альманасі надруковано трагедію «Переяславська ніч», вірші та переспіви М. Костомарова (із Дж. Г. Байрона, «Краледворського рукопису»), ліричні пісні М. Петренка («Дивлюсь я на небо та й думку гадаю», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче» та ін.), сатиричну поему «Вечерниці» П. Кореницького, послання й байки С. та П. Писаревських. Запланований другий випуск альманаху не був виданий.

Сновидíння — яскраві візуальні образи, суб'єктивно пережиті уявлення, що виникають під час «швидкого» сну, сюжет якого в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності. Мають форму незалежних, спонтанних проявів несвідомого. Переживання та запам'ятовування С. значною мірою залежить від особливостей людини, її емоційного стану перед сном, важливе для психічного захисту, сприяє відновленню пошукової активності, стимулює процеси творчості. На думку К.-Г. Юнга, С., будучи природним явищем, не містять неправди, нічого не спотворюють, виконують роль компенсації. С. можуть відображати бажання індивіда (З. Фройд), інфантильні пориви до влади (А. Адлер), окреслюють не усвідомлені людиною аспекти психічного життя, конфліктних ситуацій. Онірична символіка вимагає суб'єктивного тлумачення, тому що типових ключів декодування не існує. Художня література часто використовує сновидійні образи. Наприклад, Б.-І. Антонич зазначав, що його поезія є снами самого автора, тому її слід сприймати у відповідному рецептивному аспекті, а не відшуковувати асоціації з довкіллям.

Собóрність — релігійно-філософська категорія, що є одним із чотирьох атрибутів Церкви, введених до Нікейського «Символу Віри» (325), прийнятих на Другому Вселенському соборі (381) і трактованих як «душа православ'я». У «Слові про Закон та Благодать» митрополит Іларіон тлумачить С. як співвідносну з поняттям «Благодать», апелює до братерства у Христі. Вона присутня у вселенській урочистій радості православного світу з приводу повернення князя Ігоря у «Слові о полку Ігоревім».

Совізджáльська літератýра (*польс. sowizdrzalska literatura*) — література сміхової культури, поширена переважно на землях Млодопольщі на межі XVI—XVII ст. Названа за іменем фламандського героя Тіля Уленшпігеля, перейменованого на Совізджаля. Авторами анонімних гумористично-сатиричних творів найчастіше були ченці та бакалаври, які часто вдавалися до гротеску. Характерними для С. л. були пародії на високий стиль релігійних, правничих текстів тощо. До популярних її жанрів належа-

ли рибальтівська комедія, фрашка, новела анекдотичного змісту

«Совреме́нник» — петербурзький журнал (1836—66), що успадкував традиції «Литературной газеты» Заснований О Пушкіним, очолений П Плетньовим, з 1847 його ідейними натхненниками стали М Некрасов, І Панаєв, В Бєлінський Прихід М Чернишевського (1854), М Добролюбова (1856) надав виданню нового імпульсу На сторінках видання дедалі частіше з'являлися матеріали з української культури та літератури У 40-ві XIX ст у «С » друкувалися відгуки на «Кобзар» Т Шевченка (1840, № 3), його «Тризну» (1844, № 6), «Чигиринский Кобзар і Гайдамаки» (1844, № 12), а з 1958 публікувалися його вірші без зазначення автора і поема «Наймичка» у перекладі О Плещеєва, «Гайдамаки» (переклад П Гайдебурова) Про Т Шевченка писали І Панаєв («Петербурзьке життя Нотатки Нового поета», 1860, № 7, 11, «Літературні спогади», 1861, № 2), а також О Пипін у рецензії на альманах «Хата» (1860, № 3), М Добролюбов у рецензії на «Кобзар» (1960, № 3), М Чернишевський («Нові періодичні видання», 1961, № 1, «Національна безтактність» 1861, № 7) Журнал було закрито у 1866 після прийняття закону про друк У 1868 замість нього видавали «Современное обозрение» У 1911—15 поновлений за редакцією П Бикова, пізніше — В Трутовського, активним співробітником був М Горький Крім творів російських письменників, у «С » друкувалися переклади з доробку М Коцюбинського, Шолом-Алейхема, Г Веллса, Р Тагора, Б Шоу та ін

Сократи́чний діало́г — специфіка мовлення між двома опонентами коли один із них у пошуках істини перебирає на себе провідну роль, застосовуючи різні риторичні прийоми, зокрема іронічний «прийом повитухи» (маєвтика), іноді порушує принципи еристики С д увібрав досвід давньогрецького філософа Сократа, а також народних карнавальних традицій, видається своєрідною інтелектуальною грою зі зміщеними семантичними полями, масками, ефектом упізнавання, власне сократичною іронією тощо Важливими при цьому вважаються настанови синкрези (зіставлення різних поглядів) та анакрези (провокування інших на спілкування) Майстерність оперування С д продемонстрував Григорій Сковорода Поняття, обґрунтоване М Бахтіним

Солда́тська ка́зка, або **Жо́внірська ка́зка,** — жанр соціально-побутових казок, головним персонажем яких є винахідливий, спритний, дотепний вояк, що має риси трикстера Солдат іноді потрапляє в халепу, противникам здається непрактичним, смішним С к властиві гумор та сатира

Солда́тські пісні́ — соціально-побутові пісні про долю солдата, які виконуються колективно під час маршу Поширені в російському фольклорі В українській усно-поетичній творчості ім відповідають рекрутські, жовнірські пісні, а на початку та в середині XX ст — стрілецькі і повстанські пісні

Солеци́зм *(грец soloikismos, від назви м Соли, давньогрецької колонії, де погано володіли грецькою мовою)* — неправильний мовний зворот, зумовлений порушенням морфологічних чи граматичних норм літературної мови Нині поняття вживають на позначення варваризму, діалектизму, вульгаризму, плеоназму, еналлаги, анаколуфа або недосконалого володіння мовою С є вираз *Скільки часів?* замість нормативного *Котра година?*

Соліпси́зм *(лат solus єдиний і ipse сам)* — крайня форма індивідуалізму, за якої єдиною реальністю є свідомість суб'єкта, його Я, а довкілля вважається похідним від нього, вторинним С притаманні абсолютизація чуттєвого досвіду, утвердження божественного в окремій особистості Прояви С характерні для романтизму, декадансу, раннього модернізму

Со́ло *(італ solo, від лат solus один)* — самостійна роль для одного голосу або музичного інструмента, поширена в опері та ін музичних жанрах

Сона́та *(італ sonata, від лат sonare звучати)* — жанр камерної музики, твір для одного чи двох інструментів, що складається з кількох частин, одна з яких заснована на протиставленні та розвитку двох тем, поданий у різних тональностях За аналогією поняття застосовується на теренах художньої літератури, переважно в ліриці Так, Д Луценко видав збірку «Нескінченна соната» (1966), Ольга Слоньовська — «Соната для коханого» (2002)

Соне́т *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — ліричний твір твердої строфічної форми, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба (хоч відомі чотиристопні ямби, як-от «Гратовані сонети» І Світличного, тобто сонетино), тобто двох відкритих чи закритих катренів із перехресним римуванням і двох триверсів тернарного римування за основною схемою *abab abab ccd eed*, хоч можливі й інші варіанти *abab abab cde cde* тощо Розвинувся С як тверда строфічна форма у 20-ті XIII ст в Італії із сицилійського народнопісенного страмбото, структура однострофної канцони вплинула на становлення його ритмічної будови, яку вперше описав Антоніо да Темпо (1332) *abab abab cdcdcd* Започаткований представниками сицилійської школи Якопо да Лентіно і П'єра делле Віньє які використовували суцільну чотирнадцятирядкову строфу з одинадцятискладовими версами, апробований Франческо да Барберіно, Гуіттоном Ареццо С застосовували представники Тосканської школи «нового солодкого стилю» (dolce stil nuovo), зокрема Данте Аліг'єрі, який увів цю строфічну форму до збірки «Vita nova», та Ф Петрарка — автор понад 300 С, присвячених переважно Лаурі Вони розмежували його на два катрени і два терцети, надали йому класичної форми, що утвердилась у європейській і світовій літературах, представлена у поезії Мікеланджело, Джордано Бруно, Торквато Тассо, Ц Маро («маротичний» С), П Ронсара та ін поетів «Плеяди» у Франції (XVI ст), а також В Шекспіра, Дж Донна, Дж Мільтона в Англії (XVII ст) Виокремлені французький (*abba abba ccd eed*) та англійський (*abab cdcd efef gg*), запроваджений Г Х Саррі, типи римування С І Качуровський визначив три канонічні різновиди С класичний (італо-французький), німецько-російський та шекспірівський (англійський) Класичний сформований у силабічній системі віршування, наступний катрен у ньому повторює римування попереднього, терцети мають своє римування, хоч можуть вживатися й рими катренів Німецько-російський та англійський розвинулись у межах силабо-тоніки, англійський відрізнявся лише застосуванням трьох катренів та прикінцевого дистиха Переважно у С використовують п'ятистопний чи шестистопний ямб (англійська, ні-

мецька, голландська, шведська, українська, російська, білоруська поезії), інколи — одинадцятискладник (італійський), дванадцяти-, рідше десятискладник, тобто переважно александрійський вірш (французький), тринадцятискладник (польський) У добу класицизму С не застосовували, хоч Н Буало й твердив, що «*Сонет довершений варт цілої поеми*» Інтерес до жанру з'являється за доби романтизму, до нього звертаються «парнасці» (Ж М де Ередіа, Ш Леконт де Ліль) та символісти Спробу запровадити С в українську літературу здійснив Мелетій Смотрицький, який у «Треносі» (1610) навів свої переклади латинською і польською мовами одного з антиватиканських сонетів Ф Петрарки Перші С в українській поезії з'явилися у 1830 у червневому числі «Вестника Европы» під назвою «Два сонета малороссийские» (переробка вірша Сапфо, здійснена О Шпигоцьким, та його переклад поезії «До Лаури» А Міцкевича) Твори цієї строфічної форми представлені в доробку Маркіяна Шашкевича («До***», «Сумрак вечірній»), А Метлинського («Бандура»), М Устияновича («Побратимові в день імені єго»), Ю Федьковича («До руського боянства», «В церкві»), Б Грінченка (цикл «Весняні сонети»), Лесі Українки («Сім струн», «Сонети», «Кримські спогади», «Дихання в пустині»), Уляни Кравченко (цикли «Мені не жаль», «Замного»), М Чернявського (цикл «Донецькі сонети») та ін Найповніше можливості С розкриті у творчості І Франка («Тюремні сонети», «Вольні сонети») С став звичним у версифікаційній практиці українських поетів XX ст (П Тичина, М Зеров, М Рильський, П Филипович, М Драй-Хмара, Ю Клен, Б-І Антонич, Є Маланюк, М Орест, С Крижанівський, А Малишко, Д Павличко та ін) Їх С написані переважно шестистопним ямбом, іноді хореєм Трапляються рідкісні випадки силабічного С, який застосував «молодомузівець» М Кічура С спонукає до дисциплінування поетичного мовлення кожна з чотирьох його частин (два чотириверси і два триверси) має бути синтаксично викінченою, рими — точними і дзвінкими, рекомендується регулярне парокситонно-окситонне римування, уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих самих слів (крім службових або вмотивованих сюжетом та анафор), останнє слово твору вважається ключовим Значний внесок в осмислення теорії С зробив Й-Р Бехер («Філософія сонета, або Мала настанова із сонета»), вважаючи його «найдіалектичнішим художнім різновидом», наголошував на його драматургійності, адже перший вірш містить тезу, другий — антитезу, а триверси — синтез, так званий «сонетний замок», що завершується переважно чотирнадцятим рядком Така побудова утворює строгу композиційно-тематичну єдність, у якій перший катрен виконує функцію експозиції, другий присвячений розвитку дії, перший терцет завершує тему, а другий — весь С, що сприймається як ліричний жанр із напруженою композицією Часто сьомий і восьмий верси протиставляються початковим та фінальним віршовим рядкам, витворюючи враження контрапункту Специфіки жанру надав І Франко, використовуючи нехарактерні для українського С італійські двоскладові клаузули

Голубчики, українські поети, a
Невже вас досі нікому навчити, b
Що не досить сяких-таких зліпити b
Рядків штирнадцять, і вже й є сонети? a

П'ятистоповий ямб, мов з міді литий, b
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети, a
Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети, a
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити b

Тій формі й зміст най буде відповідний, c
Конфлікт чуття, природи блиск погідний c
В двох перших строфах ярко розвертаєсь d

Страсть, буря, гнів, мов хмара піднімаєсь, d
Мути́ть блиск, грізно мечесь, рве окови, e
Та при кінці сплива в гармонію любови e

Внутрішня гнучкість сонетної форми спонукає до постійного оновлення канону Зокрема, В Шекспір застосував три чотириверси і дистих Крім видозмін класичного С, існують також неканонічні форми С, або «вільні» Вони відрізняються від канонічних своєрідними ритміко-інтонаційними елементами, зміною типу рим, кількості стоп, версів, тому називаються сонетоїдами, наприклад «П Г Тичина» М Зерова Виокремлюють хвостаті С (два катрени і три терцети «Іванові Котляревському на двохсотліття» С Крижанівського), С із кодою (тобто з додатковим п'ятнадцятим рядком), перевернуті сонети, що починаються двома триверсами (два терцети і два катрени — вірші Ш Бодлера, П Верлена), суцільні С — побудовані на двох римах, безголові С, що мають один чотириверс і два триверси, подвійні, рамкові, кострубаті, кульгаві, в яких останні рядки чотириверсів усічені, комбіновані, напівсонети — один чотириверс і один триверс тощо Трапляються свідомо деструктивні сонети Особливо складною формою є вінок сонетів, ухвалений академією «Аркадія» (XV—XVI ст) Він складається з п'ятнадцяти С, останній з яких (магістрал) побудований з перших рядків попередніх чотирнадцяти С Така віршова форма наявна у доробку М Жука, А Казки, В Бобинського, М Терещенка, О Ведмицького, Л Мосендза, М Терещенка, Б Кравцева, Тамари Коломієць, М Вінграновського, Б Нечерди, В Демківа, І Калинця, І Іова, Ю Бедрика, Маріанни Кіяновської та ін Відомий також «Королівський вінок сонетів» Ю Назаренка Сучасні поети, експериментуючи, намагаються розширити можливості С, застосовують білий вірш

Старенька рима у паркані вірша
Прибита, мов штахетина гнила,
Займає місце Як байдужим оком
Сковзнеш по ній, то скажеш «Все гаразд!»

Та тільки потривож її рукою,
Переконатися попробуй сам,
Чи міцно думки цвях сидить у слові —
І вже гуде в поезії діра!

Але ще гірше, як іржаву мисль
Вганяють молотком у дошку рими,
Що зм'якла від гниття й приймає ржу!

Навіщо майструвати загорожі,
Коли вони дірками верещать,
Під'юджують невинних до злодійства?

(Д Павличко)

Значно раніше таку форму вжив І Франко, перекладаючи поезію Ч Анжольєрі С найбільш поширені в медитативній ліриці, наявні і в інших жанрових формах, зокрема в пейзажній ліриці (цикли «Крим» та «Київ» М Зерова) Їх можна групувати в цикли «33 сонети, написані потай» Ж Кассу, «Дванадцять соне-

тів Роберту Незвалу» В Незвала, «Римські сонети» Л Полтави, «Волинські сонети» О Стефановича тощо Трапляються С з ускладненою формою у вигляді акровіршів (А Мойсієнко), буриме відповідей на рими попереднього твору, навіть візуальної поезії на зразок «Порожнього сонета», написаного російським поетом Л Аронзоном у вигляді багаторядкового квадрата Різновиди неканонічного С вміщені в антології «Книга 1001 сонета», де зафіксовані різні випадки вживання цієї строгої строфічної форми у вигляді центону, макаронічного твору Л Гонгори-і-Арготе, чотирнадцятьох трискладових слів М Мачадо, без дієслів, тавтограматичного, ліпограматичного, паліндромного, абецедарного різновидів тощо Найцікавіші приклади світового та українського С зафіксовані в антологіях «Український сонет» (1976), «Світовий сонет» (1983), розглянуті у науковій студії О Мороза («Етюди про сонет», 1973), в кандидатській дисертації М Сіробаби («Жанрово-строфічні модифікації українського сонета», 2000)

Соне́т з обра́мленням *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — неканонічний сонет (сонетоїд), у якому два терцети обрамлені двома катренами, або навпаки Приклад такого твору — декларативний вірш «XIX століттю» польського поета К Пшерви-Тетмайєра (1865—1940) у перекладі В Гуцаленка

Вперед через розбурханість людського виру!
Вперед через розбиті звалища колон!
Вперед через прокляття воєн бастіон,
У світлу тишу слави і святого миру!

Вперед крізь голод, ситість, злидні, скарбів пил!
Вперед через життя і смерть, розкоші й муки!
Вперед через гуманності всесвітні звуки!

Не існувать — не можем! Тож натужмо волю,
Із пазурів нещастя вирвім щастя й долю!
Міць духу проти злих, сліпих фатальних сил!

Вперед! Бо краще пилом впасти із величчям,
Ніж повзать по землі! Лить кров свою в сто рік
У битві за життя, аніж майбутній вік
Епосі нашій мав би плюнути в обличчя

Соне́т з одни́м катре́ном *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — див **Безголо́вий соне́т.**

Соне́т зі змі́щеним двові́ршем *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — неканонічний сонет (сонетоїд) шекспірівської форми, у якому між катренами вживається двовірш, як у творі «Сонет Коперника на спогад про Італію» польського поета С (Свена) Чахоровського в перекладі Д Павличка

Челліні пам'ятки каррарська пієта
і Via Appia в рядах суворих піній
і Данте з золота наковані терцини
і летаргічний сон камінних статуй стан

у келихах вино в якому сонце стигне
на поверхах мадонн і квітів маєстат
із фресок на юрбу в побожності безцінній
невинні погляди голісіньких дівчат

вже Фромбург у снігу Микола сам на вежі
стиль італійського сонета він мережить

де під колонами покривлені як вивих
потвори кам'яні збираються вночі
де чорний кипарис виспівує плачі
там мармури поган в обіймах зір пестливих

Соне́т із ко́дою *(італ sonetto, від лат sonus звук, італ coda хвіст, кінець)* — неканонічний сонет з одним або кількома зайвими рядками, тобто «хвостом» Започаткований в Італії, поширився в європейських літературах, коли до основного сонета додано варіант ритурнелі Короткий віршовий рядок римується з чотирнадцятим основного сонета, а два довгі — між собою До такої форми неканонічного сонета зверталися П Филипович, І Качуровський, С Крижанівський, Емма Андієвська та ін Приклад С і к — вірш «Осінь» французького поета А Самена (1858—1900) в перекладі М Терещенка

Ходою тихою простуєм по стежках,
Давно знайомих нам, собака йде за нами,
Кривавить осінь гай погаслими огнями,
На обрії жінки у траурних вбраннях

Мов у тюремних тих мурованих дворах,
Повітря тихе тут, печальне до нестями,
Кружляє жовтий лист під голими гілками,
Мов спогади у стомлених серцях

Мовчання тут Сердечні ніжні мрії,
Погаслі між блукань і сповнені надії,
Вернутись прагнуть знов до давнього життя

Та цей вечірній гай такого повен суму,
Що зморена душа, занурена в задуму,
Під небом мовчазним, що гасить почуття,

не в силі говорить, мов мертве те дитя

Соне́т на дві ри́ми *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — неканонічний сонет, у якому віршові рядки катренів і терцетів мають дві рими, наприклад «Весна-володарка» С Крижанівського

Коли весна іде, мов наречена,
У білому й зеленому вбранні,
Вона усім нам обіцяє ще на
Обличчя наші ляжуть промені,

Коли ніким немовби ненавчена,
Вона коханню учить нас в ці дні,
Я бачу суть життя весна зелена —
Надія на рожевому човні

А смерть? Яка б, здавалося, учена,
А їй немає ходу навесні
— Йди геть, асенізаторко шалена!

Любов, володарка на білому коні,
Надія, обіцянка нескінченна,
І щастя — три посестри чарівні!

Соне́т пита́нь і відповідей *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — різновид поетичної гри, поєднання двох сонетів різних авторів, другий з яких є відповіддю на перший, в обох творах мають бути використані ті самі рими

Соне́т-акрові́рш *(італ sonetto, від лат sonus. звук, грец acros зовнішній, крайній, лат versus лінія, риска, рядок вірша)* — поєднання сонетної форми з акровіршем, коли початкові літери кожного віршового рядка утворюють певну назву До такого віршування звертався А Казка, зокрема у вірші «Буря» Див **Акрові́рш.**

Соне́т-ба́йка *(італ sonetto, від лат sonus звук)* — повчально-гумористичний або сатиричний твір з алегоричним змістом у строфічній формі сонета, наприклад «Дуб і Лозина» А Косматенка

«Йде буря з заходу. Ти бачиш, Дубе?
Все небо хмарами вкрива!
Як хоч собі, а я не хочу згуби, —
Я буду гнутись і лишусь жива».

«Я ж Дуб, а не Лозина й не Трава.
Я гідно стріну силу дику й грубу,
Я буду захищать Тополю любу,
Допоки буде ціла голова!»

«Даремно! Пережди до безгоміння —
Скалічить буря ж всі твої гілки,
А то ще й вирве геть з корінням...»

«Хай так. На дрова я згоджусь-таки
І грітиму людей в час хуртовиння.
Бо з тих, хто гнуться, — роблять лиш різки!»

Сонéт-діалóг *(лат. sonetto, від лат. sonus: звук, і грец. dialogos: бесіда, розмова)* — сонет у вигляді напруженого діалогу між різними ліричними персонажами, відповіді на сонет іншого чи полеміки між ними. Наприклад, польський поет Б. Дроздовський написав кілька таких творів («Кали в анналах втраченого часу...», «Рядки, що я був написав, — омана...», «Я зраджую тебе в коханні, мила...») за мотивами сонетів 106, 115, 152 В. Шекспіра, вдаючись до діалогу з попередником. М. Рильський («О, хто сказав, що не людина ти?») полемізував з І. Франком («Хто смів сказать, що не богиня ти?») з приводу трактування образу Сікстинської мадонни. Прикладом С.-д. є «Розмова з рецензентом» С. Крижанівського:

Він
Ей, схаменись, прийми оці докори!
Як лис у фарбу, вліз ти в моду вмент!
І час твої химери знищить вщент,
Бо що твоя новація говорить?

Я
Ти пам'ятаєш? Літній чи студент,
А семпер тіро завжди той, хто творить,
Їздець в незнане, де уява зорить,
А ти товчеш — пощо експеримент?!

Він
Ти став на точку зору технократів,
Смак до краси ти загубив єси,
Емоції багатий світ розтратив...

Я
Ні, я розвідую нові світи краси,
Де обнялись природа і наука,
Ти ж прив'язав поезію до бука!

Сонетéса *(лат. sonus: звук)* — хвостатий сонет сатиричного чи бурлескного характеру, як-от вірш «Лотовим донькам» Порфирія Горотака (псевдонім Юрія Клена й Леоніда Мосендза), що був пародією на однойменний сонет із кодою П. Филиповича та його ранній російськомовний вірш «Дочери Лота».

Сонетúно *(лат. sonus: звук)* — сонет із коротшим від канонічного чотиристопним ямбом, що відповідає італійському дев'ятискладнику. В українській поезії до такої форми зверталися І. Світличний («Гратовані сонети»), І. Калинець (вінок сонетів «Сковорода») та ін. Приклад С. з доробку І. Світличного:

Гвардійські виправки ідеї.
Парад римованих думок.
Стопа в стопу, рядок в рядок
Карбують ямби і хореї
Свій церемоніальний крок.
Слова — на вишкіл! У каре їх!
В катрен свавільні емпіреї
Розкучерявлених барок!

Екстази — в ритм! Натхнення — в цикли!
Під метр розхлябаних, незвиклих
Рубати твердо, як в строю,

Командний ритм, статутний розмір.
А за ліричний відступ — розстріл,
Як підлим зрадникам в бою.

Трапляються випадки С. із меншою кількістю складів, стиснуті до меж брахіколона, як у віршованій практиці Б.-І. Антонича.

Сонéтії *(лат. sonus: звук)* — сонетоїд, запропонований І. Лучуком («Тридцять три сонетії», 1998) варіант сонета із збереженою канонічною формою, але з порушеним, динамічним, розкутим сюжетом, часто без тези, антитези та висновку, як-от «Сонетій»:

Сон тети тоне там за темним ставом.
Сонети стогнуть вам задармо, марно.
Совіти стягнуть нам ремінник карно.
Селера пахне трохи ніби лавром.

Себе самого сам я своїм правом
Скрищу, спалю, змету. Це гарно.
Сердець літа великий гурт попарно
Та навсібіч вони чкурнуть небавом.

Забава бавить баобаба рада.
Халупа лупить дахом раптом.
Погода годить деколи городам.
Насправді рада нам — порада чи парада?

Та що це я заходжусь над сатрапом.
Голубчики, найкраще — це погорда.

«Сонéтний замóк» — висновок у останньому віршовому рядку сонета, наприкінці другого терцета, в якому розв'язується суперечність, конфліктна ситуація, окреслена у попередніх частинах такого твору.

Сонетóїд *(лат sonus: звук)* — ілюзорний сонет з чотирнадцяти рядків, в якому не дотримано всіх правил побудови цієї строгої строфічної форми. Катрени у С. можуть мати різні рими, рядки у творі — різний розмір, як у книзі «Catalepton» М. Зерова у поезії «Філянський»:

Скажіть мені, хто він: поет? анальфабет?..
Поети... критики — усі різноголосять...
Один вигукує: «Гімнограф і естет!»
А другий голос навпроти підносить:

«Коли на Суд Страшний постане всяка Плоть,
Хай віршиків йому не згадує Господь,
Щоб не погнав його з свого патріархату
На муку мучну, на довічну страту!»

І от читаю я прославлені пісні,
Високу «Лірику» і строгий «Календарій»,
Там справжня красота, а тут же, з нею в парі, —
Лиха граматика і молитви пісні...
І як вражає все подвоєним букетом,
Як тут сплелись поет з анальфабетом!

«Сóнечко» — двотижневик (1936—37) для дітей , згодом місячник (1938—39), який виходив у Рівному за редакцією Л. Іщука, А. Вівчарука, Д. Ковпаненка. У «С.» друкувалися твори для дітей І. Франка («Синій Лис»), Панаса Мирного («Морозенко»), Б. Леп-

кого («На Святий Вечір», «Нова радість стала, що на небі хвала»), а також Л Глібова, С Руданського, Б Грінченка, О Олеся, Г Чупринки, М Жука, А Крушельницького, Ю Клинового та ін

«Сонцецвіт» — літературно-мистецьке товариство (Тарнів, 1920—22), утворене українськими емігрантами за ініціативою М Обідного До нього увійшли Ю Липа, Наталя Лівицька-Холодна, П Тенянко, М Ковальський, Б Лисянський, Є Іваненко, малярі П Ковтун, П Холодний (молодший) Вони організували кілька літературних імпрез, як-от ювілейний вечір на честь Данте Аліг'єрі, вечори, присвячені творчості М Вороного, 35-річчю творчості В Самійленка тощо, видали альманах «С »

Сóратха — віршова форма середньовічної індійської поезії мовою гінді, гуджараті, римований двовірш, кожен верс якого складається із 24 складників мори, перший і третій півверси мають по одинадцять мор, другий і четвертий — по тринадцять До цієї форми зверталися Сурдас, Тулсідас та ін поети

Сори́т *(грец sōritēs· нагромаджений)* — різновид силогізму, в якому подано тільки останній висновок, проведений через низку засновків Інші, проміжні, засновки не сформульовані, їх мають на увазі

«41°», або **«Компáнія 41°»**, **«Університéт 41°»**, — угруповання російських кубофутуристів (Тифліс, 1917—20), до якого належали поети І Зданевич, О Кручоних, І Терентьєв, М Чернявський, художник К Зданевич, що називали себе «Синдикатом футуристів» Вони надавали першорядного значення «самовитому слову», збиралися в літературно-музичному кабаре, у підвалі будинку Зданевичів, відомому як «Фантастичний кабачок», де читали лекції про «ліве» мистецтво, тут часто виступала актриса театру мініатюр Софія Мельникова, якій було присвячено альманах «Софії Яківні Мельниковій — фантастична корчма» (1919) До них приєдналися не лише російські авангардисти (Т Вечорка, В Каменський, Ю Деген та ін), а й представники грузинського об'єднання «Блакитні роги» (Г Робакідзе, Т Табідзе, П Яшвілі та ін) Угруповання видало понад десять книг Творчості його представників були притаманні й сюрреалістичні ознаки, тому А Жермен називав «41°» «російським сюрдадаїзмом» У доробку його прихильників помітна еволюція від зауму та словотворчості до смислу, несвідомого з елементами автоматичного письма

Сороміцькі пісні — різновид українських народних пісень на еротичну тематику Їм властиві евфемічність, багатозначні грайливі натяки, весела розкутість С п привертали увагу фольклористів та письменників, проте лише незначну частину зібраних ними творів було опубліковано П Чубинський видав семитомні «Праці етнографічно-статистичної комісії в Південно-Західний край», Хв Вовк — «Український фольклор Сороміцькі звичаї, казки, пісні, приказки, загадки і лайки» (1898), І Франко присвятив С п розділ у «Студіях над українськими народними піснями» (1907—12), В Гнатюк опублікував тритомні «Коломийки» (1905—07) Більшість записів З Доленги-Ходаковського, М Максимовича, П Лукашевича, М Гоголя, Т Шевченка тривалий час залишалась у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки ім В Вернадського, у Відділі рукописів Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України, оскільки вважалося, що в таких відвертих текстах порушені етичні норми Зокрема, О Дей наклав на них обмеження, видаючи «Українські народні пісні у записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)» Лише незначна частина С п була надрукована у збірнику «Бандурка» (2001) в упорядкуванні М Сулими На думку Хв Вовка, С п мають «високу культурно-історичну вагу», є невід'ємним складником ментальності народу Поетизм, символіку С п дослідив М Дикарев у «Знадобах до української народної ботаніки» Їх переважно співали на весіллях, передусім під час перезви (двотомні «Весільні пісні», 1982), коли дорослі родичі нареченої після першої шлюбної ночі приходили на частування до молодих С п притаманна метафоризована, символізована мова, в якій зрідка трапляється ненормативна лексика Інколи письменники вводили С п до своїх творів (пісня «Що ти маєш під намистом » у повісті М Гоголя «Ніч перед Різдвом») або розбудовували навколо них новий текст («У перетику ходила » Т Шевченка) Приклад С п «Бандурка» у записі І Франка

Ой там за Дніпром, там за водою
Стояла дівчина з бандуркою свóю
Ой їхав козак да з України,
Надибав дівчину з чорними гочима
«Бог помагай, Бог, дівчино, та як же ся маєш?
Дай же ми заграти, бо бандурку маєш»
«А в мене бандурка велми красная,
Чорная, як жук, жук та й влосяная»
«Дай же ми, дівчино, на бандурку грати,
Маю слушний палец перебирати»
Дівчина єму та позволила,
Бандурку дала, очи закрила
Ох як узял козак на бандурку грати,
Стала ся дівчина велми сміяти
«Ой цит, дівчино, прошу, прошу, мовчи же,
Перед маткою нич не кажи же»
«Ой рада є би я та й не казати,
Может ся паніматка сама здогадати»
«Ой цит, козаче, ох біда ж мéні,
Сказив єс бандурку, не забуду тéбі».
«Я єще молод та й не женився,
На бандурку грати рад би-м навчився
Буд же ти, дівчино, на тоє здорова,
Тілко ти за мене та й проси Бога»

Сóртес *(лат. sors, sortis. частина, різновид)* — давньоримські обрядово-релігійні тексти різних ворожінь та афористичних сакральних висловлень, які були написані прозою або трохеїчним чи анапестичним віршем на лезоподібних бронзових палицях чи плитах.

Сортілéгія *(лат sortilegus· пророслий)* — ворожіння, поширене у Давньому Римі та середньовіччі, пізніше — різновид народної творчості, текст якого утворений питанням та кількома варіантами відповідей

Сосóль *(кит сяошо, букв мале вчення)* — термін корейського літературознавства на позначення жанру повістей XVII—XIX ст Вважається скороченням назви «давня повість» (коде сосоль) або «повість, записана корейським письмом» (кунмун сосоль), до якої не входять наративи, створені офіційною китаїзованою мовою ханмун С з'явилися після антияпонської Імджинської війни (1592—98), поширювалися у вигляді ксилографій та рукописів серед жінок, торговців, особливого розквіту набули у XVIII ст Зде-

більшого С були анонімними, однак відомі й деякі їх автори Хо Гюн («Повість про Гон Гіль Дона»), Кім Ман Чжун («Мандри пані Са південними землями») та ін Збереглося до 250 творів цього жанру, в яких віднаходять інтертекстуальні сліди міфів, легенд, притч, китайських романів, синкретизм конфуціанства та буддизму Події у С розвивалися стрімко, одноліінійно, з нанизуванням несподіваних епізодів, завершувалися happy end'ом завдяки втручанню у конфліктну ситуацію мудрого державця Героями С були благородний освічений юнак, цнотлива дівчина, хоробрий вояк та ін Оповідь, якій передував пролог, велася від імені наратора, що перемежовував прозові фрагменти з віршовими Твори називали за іменем головного героя, поєднаним із поняттям «розповідь» (чон) або «нотатки» (кі, або нок) У XIX ст серед персонажів С з'являються представники простолюду За змістом С поділяються на вояцькі, фантастичні, соціально-утопічні, родинно-побутові, ліричні повісті Найпопулярнішими С вважають «Легенду про золотий дзвоник», «Повість про Гін Бу», «Історію про вірність Чхун Гян», «Повість про Сім Чхон», «Повість про чиновника Пе», сатиричні «Оповідь про фазана», «Повість про зайця» тощо

Сотадей *(грец sōtateion)* — верс, започаткований Сотадеєм Маронейським (III ст до н е), що має форму брахікаталектичного триметра зі спадним іоніком за схемою – – ∪∪/– – ∪∪/– – ∪∪/– – Застосовувався у паліндромах

Сотí *(франц soties, від sot дурень)* — жанр середньовічної французької комедійно-сатиричної драматургії у Франції (XV—XVI ст), який постав із карнавальної традиції свята дурнів та священної пародії П'єси С переважно мали громадсько-політичний зміст, персонажі під масками блазнів в них викривали абсурдні явища дійсності, розігрувалися перед містерією С були близькими до віршованого фарсу, але відрізнялися від нього гострою сатиричністю Відомими авторами жанру вважалися П'єр Гренгуар («Гра про князя дурнів та дурепу-маму»), Андре де ла Вінь, Жан Буше та ін Пізніше А Жід назвав С кілька своїх прозових творів

Софíзм *(грец sophisma судження, придумане розумно, хитро)* — див **Софісти.**

Софíсти *(грец sophistēs розумна людина)* — у Давній Греції — винахідлива людина Спочатку С називали сім легендарних мудреців, склад яких змінювався, але постійними серед них були Фалес, Соломон, Пісістрат (VI ст до н е) З другої половини V ст до н е так називали платних вчителів філософії та мистецтва, засновників раціоналістичного скептицизму, апологетів антропоморфізму, які вважали, що «людина — мірило всіх речей» Протагора, Горгія, Гіппія, Продіка Вони прагнули навчити мислити і говорити, використовуючи набутки риторики, досліджували закони мислення, лінгвістики, логіки, стилістики, перетворили аттичне наріччя на загальногрецьке, витиснувши іонійське У II—V ст С називали спеціально навчених ораторів, орієнтованих на давньогрецьке красномовство, зокрема на традицію аттикізму та азіанізму, на досвід Діона Хрісостома, авторів та поширювачів публічних промов — декламацій Навіть Платонів Сократ, висміяний за велемовність Арістотеля («Хмари»), мав учителя-С Продіка із Кеоса («Менон», «Кратил») Арістотель цінував гострі сатирично-педагогічні вистави античних мудреців Особливо популярними були твори представників другої софістики, пов'язаної з еллінським відродженням Елія Арістіда, Максима Тірського, Ірода Аттика Цей напрям започаткований у малоазійських містах (Смірна, Ефес), мав два етапи еволюції (II ст — середина III ст і до початку IV ст), що розвинулись у пізню софістику V ст Феміостій, Лібаній та ін Поряд з урочистими промовами (Арістід, Лібаній) поширювалися й малі ораторські форми, як-от інтерсеміотичні описи статуй чи картин (Калістрат, Алкіфрон) Із діяльністю С пов'язані всі пізньоаттичні жанри діалог (Лукіан), роман (Ахілл Татій, Геліодор), історіографія (Діон Кассій) тощо Їх традиція позначилась і на християнській візантійській літературі Завдяки вмілому використанню тропів та риторичних фігур С вважалися майстрами мовлення Вони зазвичай формулювали хибний умовивід, подібний до істинного Отже, хибні засновки вживалися як істинні, а висновок робився із порушенням правил умовиводу Нині С називають тих, хто зловживає такими прийомами у своїх міркуваннях, схильний до заплутаних тверджень, до формально правильних умовиводів з метою маніпулювання свідомістю людей

Софíт *(італ soffitto стеля)* — частина декорації на сцені, що зображує небо чи стелю, прилад, який складається зі світильників розсіяного світла, використовується для освітлення певного акту чи дійової особи

Соц-áрт *(лат socialis товариський, громадський і art мистецтво)* — течія радянського мистецтва 60—70-х XX ст, представники якої, використовуючи традиції авангардизму, епатували найуживаніші топоси «соцреалізму» за допомогою прийомів іронії, сарказму, пародії

Соціалізáція *(лат socialis суспільний)* — відтворення процесу формування особистості персонажа на основі засвоєння ним норм культури та соціальних цінностей С зумовлена впливом спільноти на психіку персонажа, спонукає до рефлексій, за якими індивід трактується не лише як об'єкт зовнішнього впливу, а і як суб'єкт активної діяльності, що виявляє свою соціальну сутність Проблема С героя домінує у реалізмі, однак притаманна й іншим стильовим тенденціям

Соціáльна крúтика *(англ sociocriticism, франц sociocritique, від лат socialis товариський, громадський, і kritikē здатність розрізняти)* — позитивістська або ідеологізована критика, що розглядає літературні твори з позахудожніх позицій, нехтуючи їх мистецькою специфікою, вбачає в них відображення соціальних процесів, життя суспільства, політичних конфліктів, дидактичних настанов

Соціáльна психолóгія *(лат socialis товариський, громадський, грец psyche душа, logos слово, вчення)* — галузь психології, яка вивчає закономірності емоційних переживань, поведінки, діяльності людей, зумовлені їх залученням до соціальних груп, а також психологічні характеристики колективів Вона, постаючи як окрема дисципліна, є предметом вивчення філософії, антропології, етнології, етнографії, кримінології, мовознавства тощо У XIX ст сформувалися такі її течії, як психологія народів (М Лацарус, Г Штайнталь, В Вундт), психологія мас (С Сігеле, Г Лебон), інстинктів соціальної поведінки У Макдугалла, який разом з Е Россом вважається засновником

С. п. (1908). У С. п. акцентували на дослідженні малих соціальних груп, що зумовило недооцінювання теоретичних аспектів науки, нехтування соціальним контекстом. С. п. спрямована на висвітлення закономірностей спілкування та взаємодії індивідів, зокрема міжособистісних стосунків, на з'ясування психологічних характеристик макро- (громадські інтереси, настрої, упередження, моди, смаки, чутки тощо) і мікросередовищ (психологічна сумісність чи несумісність індивідів, стосунки між лідером та підлеглими, типи групової згуртованості, груповий клімат тощо), на розкриття психології суб'єкта з притаманними йому соціальними настановами, проблемами соціалізації, комфортності, самооцінки, стану фрустрації тощо. Ці питання розглядаються в межах діяльності, актуальними є соціально-психологічні явища у конкретних колективах, що тлумачаться як мірило суспільних відносин. Досвід С. п. дає змогу осмислити внутрішні закономірності розвитку літературних шкіл, груп, угруповань, спілок, організацій.

Соціа́льне замо́влення *(лат. socialis: товариський, громадський)* — у соціологічному літературознавстві — відповідність твору письменника панівній ідеології, груповому очікуванню. Поняття запровадили теоретики ЛЕФу О. Брік, Б. Арватов та ін. С. з. вважалося теоретичною основою творчості російських футуристів, обґрунтовувало вимоги «служіння класу», що ставилися перед письменниками, яким висували теми та проблематику творів. Літературу С. з. трактували звульгаризовано, як механічні стосунки «замовника» та «виконавця», а творчий процес вважався виробництвом «речі», або, як наголошували В. Маяковський та О. Брік (Так званий «формальний метод». — Леф. — 1923. — № 1), «*Ми не жерці-творці, а майстри-виконавці соціального замовлення*». Заперечення пізнавальної функції літератури зумовлювало увагу до «факту», «документа», протиставлення жанрів журналістики традиційному роману. Крім того, С. з. передбачає орієнтацію письменника на невироблені смаки читачів і свідоме конструювання твору на догоду їм, використання поширених ідеологічних штампів задля досягнення популярності всупереч власним художнім поглядам, написання творів до певних дат, свят. Зразком С. з. є «Пісня про Сталіна», написана М. Рильським разом із композитором Л. Ревуцьким. Проблеми С. з. відомі здавна. Якщо служіння певній ідеї чи суспільним (національним) інтересам перетворюється на повинність, то воно вимагає жертвування талантом; І. Франко застерігав від згубності абсолютизованого С. з. для митця (вірш «Опівніч. Глухо. Зимно»); проти такої тенденції виступала Леся Українка в драмі «У пущі», її не сприймали прихильники «мистецтва для мистецтва».

Соціа́льний портре́т *(лат. socialis: товариський, громадський і франц. portrait: зображення людини на світлині або на полотні)* — різновид нарису, поширений у публіцистиці, у ньому персонаж у типових обставинах зображений не за принципом типізації, а як втілення індивідуальних ознак непересічної постаті й громадського діяча, майстра своєї справи. При цьому персонаж, будучи прямим відтворенням свого прототипу, видається носієм визначальних соціальних та національних тенденцій, представником широкого загалу. Вдаючись до С. п., письменник або журналіст іноді оперує фактами й цифрами, використовує власні спостереження, свідчення сучасників, наукові дослідження тощо. Зразками С. п. можна вважати нариси «На шляху до Великої України» (про М. Грушевського), «Дмитро Донцов і Микола Хвильовий, 1923—1933», «Подвійний подвиг Левка Лук'яненка» відомого публіциста Р. Рахманного, який ставив перед собою мету «не судити, а зрозуміти» мотиви діяльності історичних осіб.

Соціа́льний текст *(лат. socialis: товариський, громадський і textum: тканина, зв'язок, будова)* — розширення меж інтертекстуальності літературного тексту в контексті загальнокультурного, історичного, політично-економічного дискурсів, на чому наполягав ще М. Фуко. Визначальне для американських лівих деконструктивістів, згуртованих довкола мічиганського журналу «Соціальний текст». Їхній представник Д. Бренкман («Деконструкція та соціальний текст», 1979) критикував Єльську школу за «вузьке» розуміння соціально зумовлених реалій; невідповідність між означником та означуваним деконструктивісти тлумачили в аспекті лаканівських психоаналітичних уявлень як лінгвістичне пригальмовування, зумовлене своєрідністю людської природи, основою якої є фантазми. Прагнучи зберегти мовні зв'язки із суспільством, дослідник поділяв уявлення про фікційність та риторичність письма, яке ніби спонукає письменство до критики громадського та політичного ладу. М. Р'ян («Марксизм та деконструктивізм», 1982) намагався пов'язати поняття текстуальності й інтертекстуальності з теорією С. т., наголошував на взаємозв'язку всіх об'єктів та концепцій, на такому самому реальному бутті ідеї, як і предметів довкілля. Ф. Джеймсон не сприймав історію за текст чи оповідь, вважав, що вона може бути присутньою у політичному несвідомому. Попри спроби уникнути емпіризму та вульгарного матеріалізму, американські деконструктивісти близькі до соціальної критики, яка вважала письменство залежним від позахудожніх чинників, не визнавала його іманентної сутності.

Соціа́льність *(лат. socialis: товариський, громадський)* — характеристика суспільних, громадських фактів, явищ, подій. Визначає семантику понять «історія», «історія письменства», «культура» тощо, відображає взаємозумовленість індивідуального, «атомарного» буття та соціальних, надіндивідуальних структур. Поєднання приватних і громадських форм існування спричинює амбівалентність соціальної свідомості, вираженої через власне соціальне, опосередковано колективне пізнання та гуманітарне, безпосередньо особистісне, притаманне літературознавству, історії літератури. С. поставала або зовнішнім світом для митця (доба класицизму, просвітництва, «соцреалізму»), або заперечувалася (бароко, романтизм), або набувала гармонійного вигляду, як у міфах про едем, Новий Єрусалим, в утопіях. Ступінь С. виявляли також конкретні письменники, обстоюючи заангажованість літератури позахудожніми чинниками (Т. Шевченко, народники, І. Франко, почасти представники «Празької школи» та ін.) або спростовуючи її, як прихильники тези «мистецтва для мистецтва».

Соціа́льно-побуто́ва ка́зка *(лат. socialis: товариський, громадський)* — казка, в якій засуджені соціальна нерівність, духовне та моральне зубожіння людини; розкривається шляхом поєднання сатиричних засобів з елементами вимислу, але пріоритету в

ній надано реалістичному зображенню, висвітленню протистояння гнобленого та гнобителя, співчуття до знедолених Важливим у С-п к є головний герой, найчастіше наймит, зазвичай кмітливий та винахідливий Він репрезентує стихію сміхової культури, втілює народні уявлення про справедливість та високу етику, навіть якщо йдеться про крадійство, але не для збагачення, а з метою провчити можновладця (наприклад, «Казка про Климка») Багато фабул присвячено висміюванню несправедливих судів, якот «Не завше по правді і в суді судять» Трапляються випадки залучення нечистої сили, зокрема недолугого чорта, до подолання соціального зла («Хитрий хлопець») Іноді з'являються персонажі-символи на зразок Правди і Кривди, Долі і Недолі, Злиднів тощо Сюжет С-п к сприяє індивідуалізації типового для жанру героя Поняття ширше, ніж побутова чи родинно-побутова казки Специфіку С-п к досліджували П Чубинський, М Драгоманов, В Гнатюк, Б Грінченко, І Хланта, С Мишанич, Олена Бріцина та ін

Соціа́льно-побуто́ві пісні́ — група народних пісень, у яких відображено громадське життя, побут народу До них належать пісні про турецько-татарські напади, про боротьбу з поляками та московитами, козацькі, кріпацькі, рекрутські, жовнірські, бурлацькі, наймитські, чумацькі, косарські, гребовицькі, заробітчанські, емігрантські, ремісничі Кожній із підгруп властивий свій зміст, образна система, спосіб виконання

Соціа́льно-побуто́вий рома́н *(нім Zeitroman, Gesellsschaftsroman, Sittenroman, англ novel of manners, франц roman de mouers, roman social, польс powiesc społeczno-obyczajowa, рос социально-бытовой роман)* — жанровий різновид реалістичного роману, запроваджений у XIX ст, представлений творами О де Бальзака, Л Толстого, Б Пруса, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та ін У С-п р розкрито своєрідність суспільно-побутового життя з його колізіями та конфліктами, що вмотивовують поведінку типових героїв, які діють у типових обставинах С-п р характеризується замкнутою фабулою, наявністю всевідного автора, який часто акцентує на позалітературних проблемах

Соціогене́з *(лат societas суспільство і genesis походження)* — походження та розвиток вищих психічних функцій індивіда, міжособистісних відносин, зумовлених специфікою соціалізації в різних національних культурах Вивчення С є предметом соціології (французька соціологічна школа Е Дюркгайма, Л Леві-Брюля та ін), історичної психології, антропогенезу, етнології, психоаналізу

Соціоле́кт — різновид діалекту, в якому зафіксовані мовні особливості певної спільноти, соціальної групи, фахового кола (літературознавці, вчителі, правники, службовці, інженери, військові, студенти та ін, жителі міста чи села) Здебільшого С збігається з професіоналізмами, жаргонізмами, арго тощо, має темпоральні, територіальні, соціально-культурні виміри В українській літературі, передусім у прозі та драматургії, найповніше розкритий сільський С

Соціолінгві́стика *(лат societas суспільство і франц linguistique наука про мову, від лат lingua мова)* — розділ мовознавства, який вивчає соціальні передумови розвитку мови, її суспільні функції в діахронічному й синхронічному аспектах, механізми взаємодії мови і спільноти Предметом С також є соціальна диференціація мови, проблеми мови і нації, мовної політики, двомовності, мовна ситуація тощо Термін запропонував американський дослідник Х Каррі (1952), хоча наука сформувалася на межі XIX—XX ст Існує три течії С орієнтована на соціологію, заглиблена у мову, спрямована на етнографію і методологію

Соціологі́зм *(лат societas суспільство і logos слово, вчення)* — тенденція у літературознавстві, передусім у соціальній критиці та соціологічному літературознавстві, прихильники якої наголошують на першорядності, навіть винятковості суспільних умов для письменства У С, який відмежовується від біологічних та психологічних чинників, виокремлюють онтологічний (утвердження соціального буття в художній літературі) і методологічний (визнання соціології як самостійної дисципліни, методи аналізу якої використовують літературознавці) аспекти Часто зловживання С призводить до нехтування естетичними критеріями художнього твору

Соціологі́чне літературозна́вство *(лат societas суспільство, грец logos слово, вчення, лат litteratura буквене письмо)* — аналітична тенденція у літературознавстві, сформована в 10—20-ті XX ст, близька до соціальної критики Її представники (Г Плеханов, В Переверзєв, В Фріче та ін) абсолютизували позахудожні чинники письменства, нехтуючи його художніми якостями, проголошували його «продуктом певної соціальної групи», її «психоідеології» (В Переверзєв та його школа) Тому головним у С л було виявити «соціальне походження» певного літературного факту Пізніше це спрямування модифікувалося у вульгарно-соціологічний дискурс, що виконував репресивну функцію щодо письменства, став визначальним для «соцреалізму», відображав «політику партії в галузі художньої літератури» Художній твір С л тлумачило як втілення ідейної позиції автора, його світогляду в соціальному контексті

Соціологі́чний ме́тод *(лат societas суспільство, грец logos слово, вчення, methodos спосіб пізнання)* — методологія вивчення письменства як соціального явища, пов'язана з соціологією літератури, зосереджена на з'ясуванні специфіки функціонування художніх творів у суспільстві та висвітленні їх соціального підґрунтя Розвиток С м зумовлений тенденціями позитивізму XIX ст, хоч його настанови притаманні раціоцентричній давньогрецькій інтелектуальній думці, пов'язані з «техне», із сукупністю утилітарних уявлень Положення С м засвідчені естетикою Арістотеля, поглиблені просвітниками XVIII ст, Г-В-Ф Гегелем, прихильниками дарвінізму, фізикалізму, історичного матеріалізму тощо С м вплинув на історико-культурну школу, передусім на праці І Тена, який доводив зумовленість мистецтва соціальним довкіллям, на порівняльно-історичну школу, репрезентовану доробком О Веселовського, на соціальну критику В Бєлінського, М Чернишевського та ін Його надміру застосовували марксисти (Г Плеханов, Ф Мерінг, П Лафарг, В Воровський, М Ольмінський, А Луначарський, Д Лукач та ін) У поглядах В Переверзєва, В Фріче (соціологічне літературознавство), представників марксо-ленінської критики С м набував вульгарно-соціологічних ознак

Соціологі́чний на́рис *(лат societas суспільство і logos слово, вчення)* — різновид нарису, осно-

вою зображення в якому є конкретний тип людини, характерний представник певної соціальної верстви, носій виразних соціальних ознак У С н використовують зібрані статистичні дані, життєві факти, тому його асоціюють із соціологічним дослідженням Прикладом такого жанру є ґрунтовне дослідження «Микола Скрипник» (1972) І Кошелівця (псевдонім І Ярешка), в якому автор висвітлив життя типового представника «розстріляного відродження» в контексті української історії першої половини XX ст

Соціоло́гія літерату́ри *(лат societas суспільство, грец logos слово, вчення, literatura буквене письмо, освіта, наука)* — галузь на межі соціології та письменства, яка вивчає його залежність від позахудожніх чинників, використовуючи анкетно-статистичні методи аналізу літературного процесу, відносин «автор — читач» тощо Теорія, предметом якої є співвідношення між синхронними відмінностями та діахронною динамікою суспільства і «зумовленого» ним письменства в ідеологічній та художній сфері С л з'ясовує також принципи висвітлення зв'язків між походженням письменства та ідеологією, зумовленою соціальним розшаруванням суспільства, з економічними формаціями С л видається єдністю соціологічної теорії та соціологічного методу дослідження, реалізованою на підставі принципу історизму Тези соціологічної теорії зафіксовані вже у працях мадам де Сталь («Про літературу, що розглядається у зв'язку із громадськими установами», 1800, «Про Німеччину», 1810), поява соціологічного методу дослідження спричинена логоцентричними настановами позитивізму середини XIX ст, традицією культурно-історичної школи, соціальної критики, марксизму На його становлення вплинули й видання К Маркса, Ф Енгельса «Святе сімейство» (1845), «Німецька ідеологія» (1845—46), «Економічно-філософський рукопис 1844 року» тощо, автори яких обстоювали засади монізму, абсолютизували залежність мистецтва від економічної бази, тим самим спрощуючи підхід до нього, нехтуючи його художніми якостями Таких же поглядів дотримувалися представники марксо-ленінської критики (Г Плеханов, П Лафарг, Ф Мерінг, Д Лукач, В Беньямін), що спиралася на доктрину історичного матеріалізму, зумовлюючи однобічне сприйняття мистецтва слова, прихильники соціологічного літературознавства (В Переверзєв, В Келтуяла, П Коган, В Фріче), яке виникло у Росії на початку XX ст, розвинулось у 20-ті XX ст, зокрема у працях А Луначарського, В Воровського, М Ольмінського, П Сакуліна та ін Іноді С л ототожнювала естетичні явища з політичними та соціально-економічними, поширювала антихудожні теорії «виробничої ідеології», яку прагнув запровадити Б Арватов «Напостівці» обстоювали фантомні ідеї «класово-ідеологічної функції» мистецтва В Фріче визначав талановитість письменника за наявністю в нього «класової» психології Натомість П Сакулін, В Переверзєв намагалися, не відходячи від марксистсько-ленінських канонів, враховувати специфіку художніх явищ, однак не уникли закладеного в цих канонах вульгарного соціологізму Одним із перших прихильників С л в українському письменстві був Іван Білик, який вважав, що завдання реалістичної прози полягає у висвітленні суспільних явищ, тому більшу вагу мають ті автори, «що йдуть громадською соціальною тропою — і соціальним поглядом озирають життя народне» Його переконання позначилися на спільному з Панасом Мирним романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Аналогічної позиції дотримувалися М Драгоманов, І Франко та ін Українська С л у XX ст була відповідником російської, перенасичена марксистськими термінами У межах С л сформувалися й інші тенденції, передусім у англо-американському позитивізмі (Г Пейєр, Г Левін) у 50-ті XX ст емпірики (Р Вілсон, М Альбрехт, Д Данкан, Р Ескарпі) застосовували кількісні методи аналізу в літературознавчих дослідженнях, Т Адорно вказував на проекцію зв'язків між довкіллям та письменством у художні твори, в яких вона перетворюється на важливий стилетвірний чинник, зумовлюючи розрив мистецтва із суспільством, що продемонстрували модерністи, віднаходячи шлях до «іншого» Існують також інші настанови С л, зокрема розроблені Інститутом літератури й масових мистецьких технік у Бордо Соціологічне тлумачення літературних форм видається суперечливим, адже вони сприймаються лише як бачення світу, ідеологічна конструкція, зумовлена світоглядом панівного класу чи економічної структури, на цьому наголошував Л Гольдман, який під час дослідження цієї проблеми поєднував традицію С л із структуралізмом

Соціоло́гія пре́си *(лат societas суспільство і франц presse)* — наука про друковані видання, радіомовлення, телебачення та ін канали інформації, їх зв'язок, вплив на суспільне життя, і навпаки, можливості формування громадської думки, розкриття ефективних методів преси

«Соцреалі́зм», або **«Соціалісти́чний реалі́зм»** *(лат socialis суспільний і realis суттєвий, дійсний)*, — псевдохудожній унітарний метод (напрям) у радянській літературі Уперше офіційно названий на сторінках «Литературной газеты» (1932, 23 травня), декретований Й Сталіним (1932), офіційно проголошений на Першому з'їзді радянських письменників (1934), обґрунтований М Горьким, А Луначарським, О Ждановим та ін Його основою стало штучне поєднання художнього стилю (реалізм) та політичної, позахудожньої тенденції (соціалістичний) Визначальними для нього були позаестетичні принципи партійність як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звульгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо Естетичні категорії набували іншого, ніж у класичному розумінні, значення Поняття прекрасного стосувалося міфізування та прославлення радянського ладу і його вождів, героїв (Г Котовський, В Чапаєв, Павлик Морозов та ін), потворне — викриття «класових ворогів» тощо Єдиним критерієм письменства визнавалися тези марксизму-ленінізму, з якими звіряли істинність творів класиків та сучасників, талант письменників Проголошений як засіб «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку» відповідно до «завдань ідейної переробки та виховання трудящих в дусі соціалізму», «С » обмежувався лише міметичними засобами, орієнтуючись не на дійсність, а на ідеологічні настанови Мистецтво розглядалося в утилітарному аспекті, його жанрово-стильова та образна специфіка мала на меті найповніше окреслювати дозволену тему Попри негативне ставлення до класики, особливо до «ідеалістичних»

стилів бароко, романтизму, модернізму, у «С.» використовували ідеологічні настанови класицизму, що відповідали тоталітарному режиму, почасти Просвітництва (апеляція до класовості), реалізму, зорієнтованого на тенденційне змалювання соціуму, тощо Зображально-виражальні засоби виконували імітаційну роль Змістовою основою «С.» був міф «нової ери» з її центром (жовтневий переворот 1917, який назвали Великою Жовтневою соціалістичною революцією, сакралізація вождів тощо), з бінарними опозиціями (М Рильський *«Таких, як ти, кипучі мільйони / Ідуть, щоб світ востаннє розколоть / На так і ні, на біле і червоне»*), з абсолютизацією деперсоналізованого колективу та ідеалізацією засад комуністичної системи Світову та національну класику в межах «С.» оцінювали з погляду адекватності відображення «класової боротьби» та доктрини діалектичного матеріалізму Традиції «С.» вбачали в утопіях Т Мора, Т Кампанелли, Ж Верна, Г Веллса та ін., у «критичному реалізмі» XIX ст і почасти у «прогресивному» романтизмі, у тенденційно-ілюстративних творах представників Паризької комуни (1871), у прозі М Горького (роман «Мати» з трансформованим архетипом Матері Божої та стражданнями її сина), М Островського (роман «Як гартувалася сталь») Під час дискусій на межі 50—60-х XX ст були невдалі спроби урізноманітнити «С.» (гуманізація О Твардовського, Є Євтушенка) Талановиті письменники, творчість яких не відповідала канонізованим вимогам «С.», підлягали репресіям, а їх доробок — забороні Простір літератури заповнювали імітат-твори «Кавалер Золотої зірки» С Бабаєвського, «Перші радощі» К Федіна, «Приїздіть у Дзвонкове» О Корнійчука тощо Утопічні ідеї комунізму підмінили дійсність, позначилися на творчості групи французьких письменників «Кларте» (1919), А Барбюса, Р Ролана, Л Арагона, Й Бехера, Анни Зегерс, Ю Фучика, Ванди Василевської, А Йожефа, В Маха, М Садовяну, К Вольфа та ін Після Другої світової війни «С.» був нав'язаний письменствам «країн народної демократії» (Болгарія, Чехо-Словаччина, Польща, НДР, Югославія, Румунія, Угорщина, Китай, В'єтнам, Корея, Куба) У межах «С.» не могло виникнути значного художнього явища, твори високої художньої вартості з'являлися лише всупереч його настановам «Чотири шаблі» Ю Яновського, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мандрівка в молодість» М Рильського, «Зачарована Десна» О Довженка лірика В Свідзинського, В Стуса, деякі твори В Бикова, В Распутіна, В Астаф єва, Ч Айтматова, Ф Іскандера, М Рубцова та ін З розпадом Радянського Союзу зник і «С.», викликавши в останні роки свого існування хвилю пародій, відому під назвою «соцарт», що відобразилось у творах Д Пригова, В Діброви, О Ірванця та ін

Спадкоє́мність — зв'язок між традицією та новаторством у літературному житті, свідчення неперервності розвитку письменства із властивим йому змаганням естетичних концепцій, стилів, внутрішніми конфліктами, творче розв'язання яких окреслює перспективу художньої дійсності

Спадна́ дія — див **Антиклі́макс.**

Спадна́ стопа́ — стопа в силабо-тонічному віршуванні, що починається наголошеним складом, після якого вжито один (у хореї —◡) або два (у дактилі —◡◡) ненаголошені склади

Спектаклогра́фія *(франц spectacle і грец graphō пишу, креслю)* — детальний опис усіх складників частин вистави

Спекта́кль *(нім Schaushiel, англ spectacle, stage perfomance, франц spectacle, польс widowisko teatralne, рос спектакль, від лат spectaculum видовище, вистава)* — вистава Маючи в основі драматичний твір, С сприймається як наслідок колективної праці сценариста, режисера, композитора, художника, акторів, працівників театру Підготовка С передбачає вибір п'єси, репетиції-читання, обговорення техніки гри, вироблення ескізів декорацій та костюмів, прослуховування музичного супроводу тощо На театральному макеті у приміщенні для репетицій визначаються відповідні мізансцени Завершенням такої роботи є генеральна репетиція, після якої відбувається прем'єра вистави С може бути історико-героїчним («Патетична соната» М Куліша, «Камінь русина» О Коломійця), історико-побутовим («Петро Сагайдачний» П Куліша, «Тарас» Б Стельмаха) тощо

Спекта́кль-чита́ння *(франц spectacle)* — освоєння акторами тексту п'єси на початковій стадії проведення репетицій

«Спекте́йтор» («The Spectator», тобто «Гляда́ч») — англійський сатирично-дидактичний журнал (1711—14), видання Дж Аддісона, Р Стіла, призначене для популяризації просвітницьких ідей На його сторінках обстоювали потребу уваги до життя, висвітлювали проблеми побуту, звичаїв, політики тощо Серед представлених творів переважав жанр есе У доробку письменників, вміщеному в журналі, помітні ознаки просвітницького роману

Спе́нсерова строфа́ *(англ Spenserian stanza)* — різновид нони, строфа, створена англійським поетом XVI ст Е Спенсером (прибл 1552—99) у поемі «Королева фей» (1590—96) на основі метрики французької балади С с властивий п'ятистопний ямб, а останній віршовий рядок має шестистопний ямб, римування за схемою *ababbcbcc* При цьому застосовуються окситонні та парокситонні рими Зразком С с вважається поема «Мандри Чайлд-Гарольда» Дж Г Байрона Притаманна вона й доробку Ю Словацького, М Лермонтова Приклад С с з творчості П Куліша

Цілуються між собою всі, леліє,
Хто світ побачив у твоїй ограді
Метелики легкі, жуки важкі,
Віддаючися красоти принаді
Я ж мов чужий в принаднім вертограді
Віддалеки дивлюсь на цілування
І мовчки віддаюсь своїй досаді
Яке безрозумне надуживання
Святих любови прав і жизні занедбання

Спе́нсерова шко́ла *(англ School of Spenser)* — група англійських та шотландських релігійних поетів XVII ст., на творчість яких вплинула лірика Е Спенсера Ф та Дж Флетчери, В Браун, Дж Уітер, У Дреммонд Хоторнден, сер У Александер Вони модифікували спенсерову строфу, використовували алегорії, стилістичні фігури поеми «Королева фей» Е Спенсера Їх доробок позначився на творчості Дж Мільтона, Б Бернса, Дж Кітса, П Б Шеллі, Дж Г Байрона

Специфіка́ція *(лат species різновид і facio роблю)* — визначення, перелік, ритм повторення особливостей художнього твору С буває визначеною

та невизначеною, простою і складною Поняття «С» стосується також технічних показників, оформлення документа, наприклад рукопису чи фольклорного запису У видавничій справі С називають супровідний документ, у якому наведено вказівки щодо відтворення оригіналу у вигляді друкованого видання, зазначено технічні умови для набору, особливості верстки, друку, брошурувально-палітурних робіт

Спеціáльне *(лат specialis особливий)* **видавнúцтво** — див **Типізóване видавнúцтво.**

Спеціáльне редагувáння *(лат specialis особливий, red знову, actio дія)* — редагування рукопису фахівцем з тієї галузі знань, у якій створений рукопис

Спеціáльний вúпуск *(лат specialis особливий)* — позачергове число періодичного видання, переважно газети, незапланована трансляція радіоінформації або теленовин У С в не вказується його порядковий номер

Спеціáльний кореспондéнт *(лат specialis особливий і correspondens, correspondentis той, що повідомляє)* — штатний чи позаштатний кореспондент, виконавець спеціального завдання редакції С к здійснює оперативне розслідування важливої інформації з листів, висвітлює актуальні теми, що не входять до плану власних кореспондентів

Спеціáльний редáктор *(лат specialis· особливий і франц redacteur)* — особа, яка здійснює спеціальне редагування рукопису

Спúсок — варіант, копія тексту, найчастіше літопису у давній українській літературі, що може мати вигляд зведення, кодексу, як-от Лаврентіївський чи Іпатіївський С Він не завжди відповідає оригіналу, тому що переписувачі неодноразово його змінювали У новому і новітньому письменстві С, або копією, редакцією, називають рукопис чи машинопис, виготовлений іншою особою (зрідка — автором) Так, у XIX ст було поширено чимало рукописних С поеми «Енеїда» І Котляревського, найдавніший серед яких відомий з колекції К Самбурзького, очевидно, переписаний між 1798 і 1801 Їх досліджували, зіставляли з оригіналом українські літературознавці П Житецький (С, датований 1799, що належав дякові Софійського собору М Зоградському), М Петров (С двох частин «Енеїди», знайдених серед рукописів митрополита Є Болховитінова у Софійському соборі), В Перетц (чотири частини поеми, 1817), М Марковський (два С із редакцій «Енеїди», 1809), М Шамрай (єдиний повний С твору І Котляревського, що зберігався у Полтавському обласному музеї) Варіанти С поеми знайшли В Коцовський та І Франко на Галичині У театральному мистецтві С називають перелік дійових осіб, поданий на початку п'єси

Співáвторство — художній або науковий твір, написаний кількома авторами, наприклад оповідання «Лумера» (Л Мартович, В Стефаник) Те саме, що й колективне авторство

Співанка — версифікаційна стилізація народної пісні на зразок коломийки в Галичині та Буковині

Я посію співаночки, а зберу чар-зілля,
Та вже з вами, співанками, відбуду весілля!
(Уляна Кравченко)

Термін застосовується не лише в українському фольклорі Так, Я Колар видав чеські «Народні співанки» (1834—36) С може мати не лише двоверсову будову, складатися з шести або восьми віршових рядків, по дванадцять (як у польських та словацьких піснях) або чотирнадцять складів у кожному з них У С трапляються випадки нерівноскладовості, стала мелодія відсутня Специфікою С цікавилися Ю Федькович, І Франко, М Врабель, Євгенія Ярошинська та ін На думку О Дея, С є самостійним жанром, що має ліричну ознаку та локальне походження У творах представлений широкий тематичний діапазон — від рефлексій до наративів, як-от С про Довбуша та Дзвінку

Співвіднóсний вірш *(лат carmen correllativum)* — вірш, характерний для курйозної поезії, в якому слова розташовані у певному порядку, читаються по вертикалі та горизонталі, розкриваючи різний зміст Іван Величковський називав його жартовним

Остав молитву, дівство растли, злих чти, друже,
Ліность люби, сохрани злость, лай добрих дуже

Іноді його ототожнювали з антитетичним віршем

Співмíрність — властивість версів у віршах, за якою довжина рядків вимірюється однією, потенційно рівною мірою у силабіці — кількістю складів, у тоніці — кількістю наголосів, у квантитативному віршуванні — кількістю довгих і коротких складів, у силабо-тонічному — чергуванням наголошених і ненаголошених складів Поділ на графічно фіксовані віршові рядки (при декламуванні — виголошувані), пов'язаний із синтаксичним членуванням, вважається характерною ознакою поетичного мовлення, відмінного від прозового, дає змогу виокремлювати верси усічені, подовжені тощо

Співність вíрша — здатність вірша, написаного для читання, бути покладеним на музику

Співомóвки — віршовий жанр С Руданського, в основу якого покладені народні анекдоти, авторська модифікація гуморески Термін поета, походить від «мови Співу, тобто Музи» (М Бондар), але наділені гумористичним світосприйманням С, які І Франко назвав «оригінальним і найбільш народним» жанром, мають вигляд завершеного, лаконічного наративу з дотепним фіналом, містять колоритні замальовки парадоксальних ситуацій, виповнені каламбурами, пафосом сміхової культури Наділені характеристиками яскравого індивідуального стилю вони зберігали глибину народної мудрості та морального здоров'я Автор через комічні обставини розгорнув галерею персонажів, які часто за своєю поведінкою не відповідали вимогам соціуму та етики, підлягали оцінюванню з позиції просвітницького здорового глузду Ними ставали переважно духівники, які нехтували своїм покликанням («Набожний ксьондз», «Чого люди не скажуть», «Сповідь», «Горох», «Свічка», «Жалібний дяк» тощо), схоласти («Два рабини», «Розумний панич»), можновладці («Почому дурні?», «Перекусіть, пане!», «Шляхтич», «Що кому годиться» та ін), чоловіки та жінки у своїх стосунках («Сама учить», «Что смотриш?», «По старій печаті», «Жонатий», «Господар хати» тощо), представники чужої субкультури, ворожі українському життю («Москаль з полотном», «Гадкія слава», «Кацапська сповідь», «Рубль медью» тощо), та багато інших Часто в основу фабули були покладені комічна пригода («Подорож до Єрусалими»), непорозуміння («Черевики», «Панна й парубок»), алогізм («Що рабин робить?»), застосовувалися прийоми комізму, трагікомізму, гротеску, вводилися

натуралістичні, навіть порнографічні, елементи (С. «Колька» чи «Барабанщик»). Часто героями С. були недоріки, хитруни, пияки, зальотники та ін. («Не мої ноги», «Лист»). Іноді С. Руданський звертався і до гірких уроків національної історії («Запорожці у сенаті»), хоча захоплювався й козацькою дотепністю та гідністю («Запорожці у короля», «Козак і король», «Смерть козака»), подавав ремінісценції низового козацького бароко, зокрема «Листа запорожців турецькому султану» у С. «Ахмет III і запорожці». С. Руданський творчо переосмислював і жанр нісенітниці: «Вір не вір, а не кажи: "Брешеш"». Поет використав ритмомелодику народного віршування, зокрема властивий коломийці чотирнадцятискладник, парокситонну клаузулу та цезуру після восьмого складу. Іноді він уживав усічену форму, на п'ять складів у другому та четвертому версах («Гусак», «Засідатель» тощо). Підготовлений поетом рукопис «Співомовки козака Вінка Руданського» (Кн. 2, 1857, 1858, 1859) не був опублікований. До його складу входило понад дві сотні С. Частина творів цього жанру була надрукована окремою книжкою у Львові (1880) завдяки ініціативі Олени Пчілки. Згодом В. Лукич, І. Франко, М. Комаров, А. Кримський сприяли появі С. у семитомному виданні (1895—1902) творів С. Руданського. Глибокий текстологічний аналіз жанру здійснив М. Сиваченко («Студії над гуморесками Степана Руданського», 1979). Приклад С. із доробку поета:

Раз на мові ксьондз казав:
«Не впивайтесь, люде!
На тім світі всім смола
Замість вина буде!»

Ото їден і захтів
Смоли скоштувати,
Каже собі два бички [чарки]
За копійку дати.

Випив їден — не біда,
Другий випиває...
Посмакував, посвистав,
Далі промовляє:

«Та гірка вона, гірка!
А все ж не тужити:
Як втягнеться чоловік,
То й то буде пити!»

У жанрі, запровадженому С. Руданським, творили І. Манжура, С. Воробкевич, В. Самійленко, П. Капельгородський, М. Годованець, С. Воскрекасенко, С. Олійник, Д. Білоус, В. Лагода, І. Немирович, А. Бортняк, А. Качан та ін.

Спілка — творче об'єднання митців. С. організовує творчу роботу і відпочинок, сприяє виданню літературних творів, влаштовує їх обговорення (дискусії, семінари, виставки тощо), захищає економічні та фахові інтереси митців, обстоює авторські права. Періодично скликається з'їзд С., на якому таємним голосуванням обирають правління та ревізійну комісію, котрі діють у період між з'їздами. З-поміж членів правління обирають секретаріат для розв'язання оперативних питань. Нині діють такі організації, як НСПУ, Спілка композиторів України (з 1932), Спілка архітекторів України (з 1933), Спілка художників України (з 1938), Спілка кінематографістів України (з 1958), Спілка журналістів України (з 1959).

Спір — суперечка. Термін С. Гурвича, В. Погорілка, М. Германа.

Спіра́льне розгорта́ння сюже́ту, або **Концентри́чне розгорта́ння сюже́ту,** — спосіб розвитку дії в художньому творі шляхом повторення певних компонентів сюжету, через заперечення заперечення, але щоразу з новим смисловим відтінком. С. р. с. притаманне роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича, в якому кожного разу під новим кутом зору висвітлюється любовний дискурс та випробовування ним персонажів.

Спірітуа́льний *(лат. spiritualis: духовний)* — пов'язаний із містико-ідеалістичним світосприйняттям, яке вважало дух (душу) основою буття, твердило про можливість спілкування з ним за допомогою посередників (медіумів). С. ознаки домінували в релігійних піснях американських мормонів (XIX ст.), що потім розвивалися як самостійний жанр, який увібрав і елементи афро-американського мелосу.

Спі́річуелз *(англ. spiritual: духовний)* — різновид духовних пісень афро-американських рабів, відомий з XVIII ст. С. почали досліджувати після громадянської війни у США 1861—65: у той же час з'явилася низка видань, першими з яких були публікація (1801) негрського церковного діяча Р. Аллена, збірник «Пісні рабів у Сполучених Штатах» (1867) в упорядкуванні У. Ф. Аллена, Ч. П. Вейра, Л. М. Гарісона. Його в 1867 відрецензував Т. У. Гіггінсон. Невдовзі з'явилися нові публікації у книзі «Військове життя у чорному полку» (1870) та видання «Пісні у виконанні хору університету Фіска» (1872) Т. Стюарда, «Празникові співаки» (1873) Ч. Д. Пайка. Найпопулярнішими зі С. були твори «Зійди, Мойсею, зійди», «Втеча до Ісуса», «Ніхто не знає про мої поневіряння», «Течи, Йордане, течи», «Всі діти Божі мають крила» тощо. Цією пісенною культурою зацікавилися композитори Дж. Гершвін, А. Дворжак. С., створені тонічним віршем з характерними мелодійними повторами рядків чи групи рядків, синтезували фольклорну традицію та християнські псалми, відображали волелюбні настрої пригноблених негрів, позначилися на американській поезії. У С. використовувалися елементи африканської виконавської традиції (колективна імпровізація, своєрідна ритміка, екстатичність тощо), поєднані зі стилістикою хорових гімнів та балад англійських переселенців. Жанр засвідчував появу феномену «чорного християнства» передусім у методистському та баптистському варіантах, в якому відображені західноафриканські обряди, тому не відповідав християнському канонічному співу, мав ознаки інтелектуальних медитацій, імпровізацій, емоційності, що інколи переходила у транс. Таке осмислення біблійних сюжетів було позбавлене суворої урочистості пуританських гімнів.

Спіч *(англ. speech: промова, від to speak: говорити)* — лаконічна застільна привітальна промова, тост.

Сплеті́ння — різновид запозичення, що полягає у створенні нових сюжетів із раніше не об'єднуваних. Так, п'єса «Голий король» (1934) Є. Шварца сформована за мотивами казок «Нове вбрання короля», «Свинопас» та «Принцеса на горошині» данського письменника Г.-К. Андерсена. Поняття застосовується також на позначення інтонаційно-синтаксичної конструкції типу симплоки.

Спо́відь *(нім. Bekenntnisse, англ. confessional literature, франц. confessions, польс. wyznania, рос.*

исповедь) — літературно-мемуарний жанр, у якому автор вдається до саморозкриття, зізнається у своїх переживаннях, думках, висвітлює інтимні подробиці свого життя тощо С має автобіографічний характер, іноді позначена дидактичними настановами Розвиток жанру започаткувала «Сповідь» Августина Блаженного з'явилися однойменний твір Ф Петрарки, «Думки про життєвий шлях» (1758) німецького філолога Й Гамана, популярна «Сповідь» Ж Ж Руссо, а також «Сповідь сина віку» (1836) А Мюссе, «Авторська сповідь» М Гоголя, «Сповідь» (1879—82) Л Толстого, стаття «Дещо про самого себе» (1897) І Франка тощо С поширена не лише у прозових творах, а й у поетичних, набуваючи філософічно-медитативного значення, як в одному з віршів («Сповідь») Натали Лівицької-Холодної

Не забудеш ніколи провин,
що ранами в серці носиш
Не прийде до тебе син,
що пробачення в нього попросиш
Не витреш із серця слів,
проказаних гнівно
Це твій лебединий спів
на нерідному озері співаний
Це твій передсмертний крик
Твоя сповідь, в серці причаєна
Хай же буде благословенне повік
ім'я Твоє,
Ти — нерозгадана Тайна

Спо́гад — літературно-мемуарний наративний жанр, у творах якого поданий опис давніх подій, учасником чи свідком яких був автор, відтворені портрети окремих людей з використанням відповідних композиційно-стилістичних засобів, біографічних та автобіографічних даних, нотаток, щоденників тощо До жанру С відносять твір «Здалека і зблизька» (1969) Б Антоненка-Давидовича, де йдеться про події періоду «розстріляного відродження», змальовано постаті С Васильченка, В Еллана (Блакитного), Г Косинки, Марії Галич, Є Плужника та ін, «Розповідь про неспокій» Ю Смолича тощо С вживається і як жанр лірики, коли відтворюється душевна рефлексія на події минулого, важливі для ліричного героя, як у вірші «Спогад» («Сумне осіннє сіре пополудне ») Б Лепкого, або жаль за дитинством, наприклад у «Дитячому спогаді» («Доки не почує кроки », переклад з іспанської Оксани Купченко) А Мачадо В Домбровський пропонує вживати термін «спомин», яким скористався Б Бойчук, назвавши свій твір «Спомини в біографії» (2003)

Спогляда́ння — специфічна рецепція одиничних предметів, які вважаються цілісними утвореннями Таке сприйняття гармонійної єдності окремих її складників відмінне від моральних поцінувань, зумовлених певними етичними настановами, від раціональних пояснень, що здійснювали аналітичне розчленування об'єкта пізнання, або релігійних переживань трансцендентних сутностей Поняття традиційної естетики Яскраві С привертають увагу своєю виразною світоглядною та епістемологічною позицією, обґрунтованим кутом зору, в основу якого покладений естетичний смак Тому внутрішнє розмаїття цілісного художнього явища розкривається перед незацікавленим замилуванням, перед осягненням артистичної сутності, безпосереднім умоглядним проникненням у його глибини Бачення художнього предмета реалізується завдяки здатності обдарованого індивіда креативно відображати свій духовний досвід На думку І Ільїна («Самотній митець», 1993), «талант, відірваний від творчого споглядання, порожній, позбавлений ґрунту» Проте не всі філософи, естетики, мистецтвознавці поділяють традиційну семантику С Так, Ф Ніцше («Так сказав Заратустра») вбачав у таких поглядах ознаки аполлонійства з притаманною йому мірою та впорядкованістю, протиставляв їх діонісійській стихії

«Спо́минки про житє́ и дія́льність Володи́мира Барві́нського» — видання товариства «Просвіта» (Л, 1884), присвячене пам'яті українського письменника, лідера народовців В Барвінського (1850—83) Видання містило біографічний нарис про нього, опис похорону, твори Т Шевченка, М Худика, Я Савицького, Д Третяка, К Устияновича та ін Окремо був поданий портрет В Барвінського

Сponде́й *(грец spondeios, від spondē жертовне узливання)* — антитетична пірихію віршова стопа в античній версифікації, що мала два довгі склади (на чотири мори – –), вживалася для заміни дактиля, анапеста, а під час пришвидшеного мовлення — ямба і хорея Поширювалась у «героїчному гекзаметрі», маючи кілька ритмічних різновидів на п'ять дактилів міг припадати один С, на чотири — два, на три — три, на чотири С — два дактилі, на п'ять — один Така варіативність не порушувала норм розміру, адже п'ята стопа гекзаметра мусила бути дактилічною, а шоста — спондеїчною Якщо у п'ятій стопі з'являвся С, йшлося про спондеїчний гекзаметр Траплялися випадки, коли трискладова чотириморна стопа дактиля (–◡◡) замінювалася двоскладовим чотириморним С (– –), що відповідало специфіці метричного квантитативного віршування У силабо-тонічному віршуванні (при ямбах та хореях) С зводиться до двох наголошених складів (– –), виступаючи у віршовому рядку як допоміжна стопа

Вона суха і сіра Але ви
Примкнеш перед камінням у піску —
І раптом бачиш силу вод рвучку
Та різкість вітру що над ними віяв (О Ольжич)

Надсистемний наголос у цих двоскладових розмірах (у цьому прикладі — ямб) зазвичай припадає на слабкий склад відразу після сильного словоподілу, власне віршоподілу, цезури, сильної синтаксичної паузи, найчастіше трапляється на початку верса або півверса ямба

Спондеї́чний гекза́метр — див **Сponде́й.**

Спо́соби порівня́льного дослі́дження літерату́р — взаємопов'язані історико-типологічний, історико-генетичний та контактологічний способи порівняння, поширені у сучасному літературознавстві, що виникають в історично схожих літературних середовищах, позначаються на міжнародних зв'язках письменства і на розвитку кожного з них зокрема, а також на фольклористиці тощо Ці способи безпосередньо стосуються настанов компаративістики, власне порівняльно-історичного літературознавства, міфологічної школи, міграційної школи та антропологічної школи

Спостере́ження — початковий етап творчого процесу або аналітичного дослідження, який полягає

у фіксуванні предметів і явищ довкілля та внутрішнього життя науковця, письменника

Спотика́нка — див **Скоромо́вка.**

Сприйма́ння, або **Реце́пція,** — тривале цілеспрямоване сприйняття предметів і явищ довкілля та художньої дійсності, опосередковане естетичним досвідом С є важливим складником творчого процесу письменника, критичного аналізу, передумовою цілісного уявлення про зображуваний предмет чи літературний текст На відміну від відчуттів, що фіксують окремі властивості явища, С формує цілісний образ Літературознавче С має творчий характер, який визначається вибірковістю і конструктивністю дослідника, його фаховими знаннями та смаком С літературного твору формується як поступально-зворотний процес читання, під час якого конкретизується художня ідіографічність літературного твору, здійснюється часткова інтерпретація його компонентів і сенсу Без фахового С, під час якого встановлюються співвідношення тексту, підтексту, інтертексту, контексту, позицій автора, наратора, ліричного героя, персонажів, їх багатоголосся, неможлива критична оцінка твору С художніх явищ зазвичай суб'єктивне, неповторне, варіативне, але в ньому зберігається інваріантне ядро, співвіднесене передусім із фабулою твору, іншою художньою дійсністю, а через них — з авторським задумом, естетичною ідеєю, з принципом об'єктивного історизму О Потебня зауважував, що поет не так повідомляє читачам свою думку, як викликає у них їх власну Повнота С залежить від таланту, практики, завдання, які ставить перед собою реципієнт

Спростува́ння — доведення хибності чи сумнівності певного положення, яке може бути спрямоване проти тези, аргументів або форми обґрунтування До основних способів С належать оперування очевидними фактами, доведення істинності нової тези, яка видається протилежною або суперечливою наявній, доведення хибності наслідків, зумовлених хибною тезою, встановлення хибності аргументів, що наводяться для підтвердження тези, доведення відсутності зв'язку між нею та аргументом

«Срі́бне сло́во» — видавництво (Л, з 2003), спеціалізується на виданні сучасної української літератури, її популяризації в англомовному світі (білінгвні книги «Літаюча голова» В Неборака в перекладах М Найдана, антологія Ярої мистецької групи «В іншому світі/ In a Different Light») На його рахунку «Жива античність» А Содомори, «Базилевс » В Неборака, «Архітектура українського театру Простір і дія» В Проскурякова, кілька книг «малої прози» Р Іваничука тощо

Срі́бний вік — перший, ранній етап російського модернізму Характеризується розмаїтям стильових течій (символізм, неоромантизм, імпресіонизм, акмеїзм), іноді — їх поєднанням (наприклад, символізм і неоромантизм у ліриці О Блока) Термін запровадив М Оцуп у статті «Срібний вік», надрукованій в еміграційному журналі «Числа» (1933) М Бердяєв («Самопізнання») пропонував використовувати поняття «російський культурний ренесанс» С в протиставляли реалізму, співвідносили із золотим віком пушкінської доби І Анненський вважав, що творче Я людини, усвідомлюючи свою безвихідну самотність, неминучий fin de siecle, шукає рятунку у творчості, заглиблюється у трагічність життя За спостереженням К Бальмонта («Вершини», 1904), світу в той час притаманна не «єдність Вищого, а безкрай ворожнечих різноманітних сутностей», О Блок віднаходив «дикий крик душі самотньої» у доробку Ф Сологуба, де відображене «безглуздя зіжмаканих площин, зламаних ліній» У журналі «Русская мысль» (1915) О Блок зауважував, що сучасне йому мистецтво «прагне змінити світ зусиллям творчої волі», самоствердженням неординарної особистості Представники С в належали до різних стильових тенденцій, літературних шкіл, які обстоювали дещо відмінні естетичні концепції, що мали в основі спільні засади модернізму Найповніше він виявив свої можливості у річищі символізму, який після 1910 поступився акмеїзму Письменники формували іншу художню дійсність із посиленням авторського, суб'єктивного чинника, що зумовило ліризацію та імпресіонізацію літератури, відображено в її неоромантичних характеристиках, потязі до вічної краси

Стадіа́льність *(грец stadion період, ступінь розвитку)* — якісні зміни в історії літератури, відповідні її етапам та періодам розвитку, які засвідчують повторюваність в еволюції різних національних письменств При з'ясуванні проблеми С передусім враховують ті стадії розвитку письменства, що найповніше себе проявили На цій підставі вироблено умовну періодизацію, що виокремлює давню, середньовічну та новоєвропейську літературу Проте такий поділ спричинює дискусії з огляду на європоцентричність Так, М Конрад («Захід і Схід», 1972) наголошував на потребі перегляду географічних меж Ренесансу На його думку, Відродження було глобальним явищем, ознаки якого притаманні як окцидентальному, так і орієнтальному мистецтву Натомість інші дослідники, наприклад Л Баткін (стаття «Тип культури як історична реальність Методологічні нотатки у зв'язку з італійським Ренесансом», 1969), переконані в існуванні лише італійського Ренесансу Однією з продуктивних концепцій С вважається модель, запропонована С Аверінцевим та його однодумцями (колективна стаття «Категорія поетики у зміні літературних епох», 1994), в якій виокремлено три умовні стадії До першої належить архаїчний період з пріоритетом міфопоетичної свідомості та відсутністю художньої рефлексії над словом, літературної критики і теорії Друга розпочинається античною добою, триває до середини XVIII ст, характеризується традиціоналізмом художньої свідомості та канонічною поетикою, охоплює передренесансний (сакральний) та постренесансний (секуляризаційний) етапи Третій, започаткований Просвітництвом, продовжений романтизмом, реалізмом, модернізмом, притаманна індивідуально-творча свідомість, що зумовлює розмаїття ідіографічних стилів, неординарних ідіолектів, синтетичних жанрів С засвідчує нормальний безперервний розвиток літератури за наявності адекватно структурованої національної культури, що не було характерним для української Тому українські письменники не лише брали на себе роль політиків, правників, учених, педагогів та ін, намагалися своєю діяльністю заповнити прогалини у різних сферах деструктурованого національного життя, а й зберігали ментальність народу Завдяки цьому було поновлено неодноразово обірвану С, активізовано пошуки компенсації жанрово-стильової «неповноти» української літератури

(Д Чижевський), яка нагадувала, за спостереженням Ю Шереха, «дерево, обрубане в цвіту», вона розвивалася «з перервами, розривами», шляхом перманентних відроджень, з огляду на що потребує «нетипової» методології вивчення

Стано́влення — етап розвитку явища, яке ще не набуло завершеної форми Виокремлення цього етапу дає змогу усвідомити генетичний зв'язок утворення із традицією, виявити суперечності між минулим і сьогоденням С притаманне еволюції всіх літератур, вважається універсальною категорією Постмодерністи надають С значення, відмінного від його розуміння у класичну та посткласичну добу Воно, за уявленням Ж Дельоза та Ф Гваттарі («Тисяча плато»), стосується С -істоти, С -інтенсивності, С -молекули Тлумачиться при запереченні традиційного розуміння як еволюції суб'єкта, предмета, означення при переході від одного стану до іншого Йдеться про явище інволюції, відмінне від еволюції та регресу, про принцип ризоми Ж Дельоз у праці «Бергсонізм» дійшов висновку про потребу розмежовувати «відмінність за ступенем», що залишається предметом утилітарної свідомості, та «відмінність за природою», що стосується С

Ста́нси *(франц stance, від італ stanza зупинка, кімната)* — пісенний вірш провансальської поезії, утворений з кількох рядків замкнутої будови Аналогічні віршові форми писав китайський поет Ду Фу («Вісім стансів про осінь» VIII ст) В італійській поезії поняття вживається у значенні строфи, зокрема октави, як-от «Станси на турнір» А Поліціано (XV ст) В іспанській поезії йшлося про дванадцятирядкову строфу типу копли, де кожний третій верс був скороченим У французькій поезії, де застосовується закріплений за одою термін «строфа», С називали елегійну лірику або невеликий ліричний вірш, що складається з чотирирядкових ямбічних строф із неповторюваними римами та римованою моделлю, кожна з яких характеризується викінченою філософською думкою і завершується обов'язковою крапкою, а схема римування однакова в усьому вірші (твори Е Дюрана, Т Віо, О Ракана, П Корнеля) У російській поезії С відображали жанрову специфіку, позначаючи здебільшого медитації, рідше — любовні вірші Термін «С» увійшов у західноєвропейську поезію на межі XVIII—XIX ст (Й -В Гете, Ж Д Нерваль, Дж Г Байрон, П Б Шеллі, О Пушкін, М Лермонтов, Ж Мореас, Р -М Рільке, І Франко, І Северянін, С Єсенін) як назва особливого медитативного жанру порівняно з елегією чи одою Жанр в українській літературі розвивали також М Рильський, В Барка, Б Рубчак, М Вінграновський та ін С наявні у творчій спадщині Б Кравціва (збірка «Сонети і станси З поетичного щоденника 1971—1973»), ямбічні віршові рядки катренів у яких пов'язані перехресною римою

Зайнявшись сонцем, ярий день розпломенів,
Мов схований у нетрях саду клад,
Розписує навсібіч сіттю променів,
Грайливим сяйвом сонячних каскад

Як візьметься вже прохолодь пополудні
І тіні знітяться нам біля рук,
Під вечір важчають думки і жолуді
І падають із стукотом на брук

Стари́й Заві́т — частина Біблії, збірник священних пам'яток дохристиянського періоду, що містить міфічні, епічні, обрядово-правничі, політичні, дидактичні, ліричні тексти, які вважаються джерелом національної історії євреїв Назва «С З» вперше була вжита у Посланні апостола Павла до коринтян Це поняття вживають і на позначення договору Бога з євреями задля збереження істинної віри, здійсненого через Авраама Після виходу євреїв на чолі з Мойсеєм із єгипетського полону цей договір утвердився запровадженням синайського законодавства, на підставі якого євреям давалося право панувати над іншими народами Була запроваджена теократія Закон оберігали пророки, які у промовах не лише застерігали краян від гніву Божого в разі його порушення, а й передбачали появу нового месії Християни вважають С З передбаченням Нового Завіту

Стародру́к *(нім Frühdruck, англ old print, франц livre ansien, польс starodruk, рос старопечатная книга)* — богослужбова книга, написана церковнослов'янською мовою, надрукована кирилицею Перші такі книги (Осмогласник, Часословець) Швайпольт Фіоль (ймовірно, Святополк Хвиля) надрукував у Кракові (1491) Упродовж 1510—20 білоруський першодрукар Франциск Скорина випустив у Празі 23 книги, які входять до складу Біблії, з 1523 він продовжив свою діяльність у Вільні Його С були багато оформлені гравюрами, мали високий технічний рівень Згодом у Москві (1553—63) з благословення митрополита Макарія та за наказом Івана Грозного з'явилися Євангеліє, Псалтир, Тріодь постна, Тріодь цвітна, надруковані Іваном Федоровичем (Федоровим) та Петром Мстиславцем, які невдовзі покинули Московію (типографія збереглася, її очолював Андронік Нєвєжа, який друкував азбуки, букварі, Пролог) і розгорнули діяльність на теренах Великого князівства Литовського, у Львові та Острозі У Москві білорус, вихованець Києво-Могилянської колегії Симеон Полоцький заснував «Верхню типографію» (1677—79), де з'явилися його проповіді «Обід душевний» (1681), «Вечеря душевна» (1683), «Буквар язика словенська» (1679), а також відома ще за києворуської доби «Історія про Варлаама Пустельника та Йоасафа царя Індійського» (1680) з віршами Симеона Полоцького Пізніше Каріон Істомін видав два букваря — великий (1694) та малий (1696) Див **Першодру́к.**

Старообря́дницька літерату́ра — пам'ятки московської літератури, що з'явились після проведеної патріархом Никоном церковної реформи, офіційно закріпленої соборами 1654 та 1655, за якою було підтверджено походження московського православ'я від грецького, заперечено вже усталені богослужебні традиції Церковна реформа зводилася до формальної обрядовості, викликала спротив, виразниками якого були протопоп Авакум, Ф Ртіщев, І Неронов, Н Добринін (Пустосвят), Єпіфаній, Лазар, Ф Іванов, брати Денисови та ін, які створювали свій варіант полемічної літератури, позбавлений виразних жанрових ознак Найвідомішими були твори «Отразительные описания» Інока Єфросина, «Повість про житіє боярині Морозової», «Житіє Єпіфанія» тощо Особливо популярними стали адресоване ченцю Єпіфанію автобіографічне «Житіє» (прибл 1673) переслідуваного офіційною владою протопопа Авакума, його антиниконівська «Книга бесід», «Книга тлумачень» і т д С л

вплинула на російське письменство, зокрема на творчість Д Мордовцева, відомого в українській літературі як Д Мордовець («Великий розкол», 1881), О Амфітеатрова («Семік», 1921), А Алтаєва («Зруйновані гнізда», 1928), на поезію Д Мережковського, М Волошина та ін

«Старосвéтскій бандурúста» — фольклорні збірники, упорядковані М Закревським (М, 1860, 1861) У перших двох томах, що відкривалися епіграфами «Тебе, милу Оукраіну, повік не забуду» та «Нема приповідки без правди», було надруковано 190 наддніпрянських та галицьких народних пісень, 3878 приказок і прислів'їв, 194 загадки Це видання з'явилося під спільною обкладинкою (1861) Третій том з епіграфом «Велика Руська мати Україна — ненька рідненька, єй мова — не полова» містив словник ідіом

Стáсим *(грец stasimon)* — хорова пісня між епізодами вистави, поширена у давньогрецькій трагедії

Статúст *(нім Statist, від грец statos нерухомий)* — актор, який виконує роль без слів або виголошує дві-три репліки Іноді учасник масових сцен Інша назва — фігурант

Статтé *(нім Artikel, Aufsatz, англ article, франц article, польс artykuł, рос статья)* — науковий, науково-критичний чи публіцистичний твір невеликого обсягу, опублікований на сторінках періодичного або неперіодичного видання, що висвітлює актуальну суспільно-політичну, культурологічну тему тощо Літературно-критична С може охоплювати значний обсяг матеріалу, подавати глибокий аналіз художніх творів Вона включає характеристику літературних явищ чи процесів, оцінні підсумки, зауваження чи побажання За змістом, формою, способом організації і викладу матеріалу розрізняють С проблемні, полемічні, оглядові, ювілейні, С-діалоги, літературно-критичні, есе У виданнях інколи друкуються С, що передують основному тексту або розміщені після нього, відповідають передмові чи післямові

Стáтус *(лат status становище)* — у соціології — позиція індивіда або спільноти щодо інших індивідів і спільнот, специфічних для відповідної системи, зумовлена етнічними, професійними, становими, гендерними, освітніми тощо ознаками, у наратології — одне з трьох відношень між наратором і актом нарацтування, на підставі якого формується кут зору

Статýт *(лат statutum, від statuo встановлюю, вирішую)* — збірник основних засад, положень про що-небудь, зведення правил, обов'язкових для всіх, хто його визнає Так, НСПУ має свій статут, яким керується у своїй діяльності

Стаціонáрний теáтр *(лат stationarius нерухомий і грец theatron місце для видовищ)* — театр, який діє на одному місці, має постійне приміщення, на відміну від пересувного театру

Стеногрáфія *(грец stenos вузький, обмежений і graphō пишу)* — спосіб швидкого записування за допомогою системи скорочень і умовних знаків Запис за допомогою С називається стенограмою С відома здавен, її використовували за античної доби Впродовж століть запроваджувалося багато систем, які поступово вдосконалювалися У переносному значенні поняття «стенографічний запис» передбачає абсолютну точність, буквальність відтворення тексту або вислову

«Степ» — щоденна літературно-громадська газета (Катеринослав, нині Дніпропетровськ, 1885—86), видання нотаря А Єгорова за редакцією П Бикова Крім поточних новин, тут друкувалися студії про Запорозьку Січ, легенди, перекази, народні пісні, а також літературні твори М Кропивницького, І Манжури, статті про творчість Т Шевченка, про гастролі «корифеїв українського театру»

«Степ» — літературно-науковий, громадсько-культурний альманах (Одеса, 1916) Був продовженням журналу «Основа» (три номери вийшли також в Одесі в 1915), що замінив місячник «Літературно-науковий вісник», заборонений у Києві в 1914 На його початку був надрукований портрет відомого мецената В Симиренка Альманах містив статтю про нього, написану А Ніковським, а також вірші, поезії в прозі, повісті Г Чупринки, Л Орленка (псевдонім О Левицького), М Пилиповича (псевдонім М Левицького), І Липи, С Павленка (псевдонім С Шелухина), Ю Стрижавського Через заборону на українську періодику і дозвіл лише тих видань, які пройшли контроль офіційних властей, в альманасі не публікувалися твори, що порушували злободенні питання національного життя в Україні Альманах вийшов завдяки старанням українських літераторів Одеси, зокрема І Липи

«Степовы́ квиткы́» — віршовий збірник (Чернігів, 1899), упорядкований Б Грінченком, у якому друкувалися поетичні твори П Гулака-Артемовського, Є Гребінки, Я Щоголіва, А Метлинського, П Куліша, Л Глібова, О С (криптонім О Афанасьєва-Чужбинського), І І Манджури (тобто, І Манжури), С Руданського, М Старицького, І Франка, П Граба (псевдонім П Грабовського), В Самійленка, Лесі Українки, М Коцюбинського, М Вороного

Стереотúп *(грец stereos твердий і typos відбиток, зразок)* — у літературознавстві — трафарет, тривіальна, банальна художня форма, що повторюється автоматично, шаблонно, відрізняється від кліше економністю мовних зусиль, зокрема в діловому стилі Особливо поширений С у масовій літературі, у пропаганді, рекламі, імітат-творах В Ліппман вбачав у С «образи дійсності в наших головах, що складають різновид перцепції, нав'язують певний характер чуттєвим враженням до того моменту, як вони досягнуть інтелекту»

Стереотúпне видáння *(грец stereos твердий і typos відбиток)* — повторне видання книги, віддруковане без змін

Стéрнівська композúція — різновид відкритої композиції, вільна будова епічного твору, розроблена Л Стерном Полягає в непослідовному нанизуванні поєднаних асоціативно епізодів та фрагментів, виповнених жартівливими історіями, анекдотами, спорадичними полеміками з читачем тощо Такій прозі («Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» 1760—67, «Сентиментальна подорож Францією та Італією», 1768) властива часова інверсія розповіді, перехід фабульного часу в нараційний без жодних обмежень С к привернула увагу романтиків, що позначилося на їхніх поемах

«Стефаніт та Іхнілáт» — пам'ятка візантійської дидактичної літератури (межа XI—XII ст), переспів арабської «Калили і Дімни», переписаної з індійської «Панчатантри» Належить Сімеону Сіфу, палацовому лікареві імператора Олексія І (1081—1118) Жанр твору визначають як «цезарське люс-

тро», де діалог філософа з державцем обрамлює низку автономних притч про тварин, частину яких розповів філософ, а решту — наратори-шакали Стефаніт й Іхнілат, слуги царя-лева з однієї з притч Образ дотепного, хитруватого Іхнілата асоціювався з Лисом із «Роману про Лиса» Пам'ятка поширилась у південнослов'янському перекладі (XIII ст), а згодом з'явилася і в давньоукраїнській літературі (з XV ст)

Стик *(рос стык щільне сполучення)* — анадиплозис Поняття-калька з російської мови, яке вживали В Лесин, О Пулинець, полягає у збіжності епіфори та анафори Термін запровадив О Брік

Стилізáція *(нім Stilisirung, англ stylization, франц stylisation)* — інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання, творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність Так, пісня козаків «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» з поеми «Гамалія» Т Шевченка запозичена з народного репертуару, вірш «Думи мої» Ю Федьковича сприймається за наслідування однойменного твору Т Шевченка, «Ніч на Івана Купала в с Харківці» А Тесленка — «Вечорів на хуторі біля Диканьки» М Гоголя, «Червона калино, чого в лузі гнешся» І Франка — народної пісні, роман «Микола Шугай, розбійник» І Ольбрахта — опришківських легенд і т п Особливо захоплювалися С гейдельберзькі романтики Представники Харківської школи романтиків вдавалися до інтертекстуальних запозичень пісенного фольклору О Пушкін створив «Казку про золотого півника», переробивши легенду про арабського звіздаря американського письменника В Ірвінга Деякі дослідники (Ю Дюришин) не розмежовують С та наслідування, інші (Ірина Неупокоєва) вбачають у ній окрему форму рецепції Специфіка С увиразнюється тоді, коли «вкраплення» чужорідних стильових елементів у авторський текст відбувається через переборення внутрішньотекстової опозиції («чужий голос — авторський голос»), витворюючи своєрідне двоголосся з перевагою того чи іншого компонента План змісту і план вираження, за Ю Тиняновим, формують у двоголоссі систему послідовних алюзій на стиль чужого тексту, низку стилістично однорідних творів, які належать до одного жанру, доробку певного письменника чи стильової течії, напряму, застосовуваних для відтворення історичного, місцевого, національного колориту С як прийом поновлює основні ознаки певного фольклорного чи літературного твору, що найпомітніше у переспівах, де легко вирізнити синтаксичні конструкції, граматичні форми, тропи, стилістичні фігури певного першоджерела За стилістичним забарвленням С розмежовують на комічну та некомічну У комічному двоплановому тексті смішні та серйозні плани контрастовані, максимально віддалені, як у пародії чи бурлеску, у некомічному — гармонізують і можуть збігатися Автор варіації або розширює зміст свого твору ремінісценціями, або прагне сформувати семантичне протиставлення іншому твору С охоплює всі мовні рівні лексичний, граматичний, синтаксичний, семантичний тощо Так, фонетична С представлена звуконаслідуванням певних звуків (П Тичина «*А там дерева люлі / і все отак зозулі / Ку / ку*») або фонетичних особливостей чужої мови та штучним творенням нових слів (в «Енеїді» І Котляревського *Енеус, Турнус, поховаре*, сформовані відповідно до граматичних правил латинської мови) Поширені біблійна та євангельська С (лексика, фразеологія, синтаксис) «Подражаніє Ієзекіїлю Глава 19», «Осії Глава XIV» Т Шевченка, «Давидові псалми» Ліни Костенко тощо З метою С у творах В Винниченка, М Хвильового, І Микитенка, М Куліша часто використовувалися суржики, просторіччя Різновидом С вважається літературна підробка, містифікація (деякі літописи XVII—XVIII ст) Цікавим зразком С староукраїнської книжної мови доби бароко є «Елегія Грабуздовська — на умолчаніє мелниці фамилної» М Зерова «*На річці Чумгачку, без служби дворянин, / Бездійствуя, стоїш, отечественний млин* [ ]» С називають особливий тип авторського мовлення, орієнтований на певний літературний стиль, що відтворює позалітературні жанрові та мовленнєві форми, наприклад роман «Кров по соломі» В Медведя, де використовується чуже слово старої жінки Богиньки для вираження думок прозаїка Твори, побудовані на основі С , стали класикою світового письменства, як-от «Легенда про Уленшпігеля» Ш де Костера чи «Кола Бруньйон» Р Роллана Надмірна С призводить до порушення внутрішньотекстової опозиції, до нівеляції авторського голосу, зумовлюючи епігонство, у XIX ст відображене у тенденції котляревщини, а згодом — у копіюванні шевченківського вірша, у 60-ті XX ст — у стихійному «переписуванні» творчої манери В Симоненка та І Драча С як своєрідний показник живучості раніше сформованих стилів підтверджує їх актуальність за сучасних літературних умов чи заперечує у формі пародії чи епатації М Бахтін об'єднував їх разом зі С та діалогом в особливу групу «художньо-мовних явищ», словам якої притаманна семантична амбівалентність До таких двопланових творів належать і варіації, в яких стилізатор свідомо залучає зміст зразка, поширює його за допомогою алюзій або протиставляє йому власний твір, по-іншому трактує відому тему Іноді ремінісценції чужого мовлення виконують орнаментальну функцію Часто джерелом С є віддалені у просторі і часі зразки гельський фольклор та написані на його основі «Пісні Оссіана» Дж Макферсона, українські думи і думи І Срезневського С поширена у практиці перекладу при відображенні своєрідності авторського мовлення, може бути локальною, увиразнюючи місце змальованої події, часовою, відтворюючи колорит певної доби Трапляються випадки застосування іронічної С авторської постаті, яка відтворює давні зразки наративного етикету, притаманні прозі А Франса, Т Манна, В Дрозда, Є Гуцала та ін Поняття «С » вживається й у разі переважання у художньому творі умовних, орнаментальних форм над міметичними, при посиленні декоративних прийомів

Стилíстика *(нім Stilkunde, Stilistik, англ stylistics, франц stylistique)* — розділ філології, сформований у XIX ст , що вивчає способи представлення мови, закономірності її існування, структурну організацію за різних умов та форм комунікації Розгалужується на функціональну, практичну С , на С мовних одиниць (рівневу) та художнього мовлення Функціональна С визначає диференціацію літературної мови на окремі стилі (науковий, публіцистичний, офіційно-діловий, художньо-белетристичний, розмовно-побутовий), характеризуючи особливості

кожного з них. Практична С. вивчає застосування функціональних стилів у радіомовленні, телебаченні, періодиці, а також у побуті тощо. Предметом дослідження С. мовних одиниць є мовні ресурси лексики, фразеології, морфології, синтаксису і т. п. С. художнього мовлення висвітлює використання мовних елементів у текстах літературних творів. Виокремлюють і порівняльну С., що вивчає стилістичні системи різних мов, та історичну, у компетенції якої — зміни норм стилю, шляхи формування та розвитку стилістичної структури літературної мови, трансформації при переході від усного мовлення до писемного, від нормативного — до ідіостилю тощо. С. формувалася за античної доби, розроблялася у санскритських граматиках. Як самостійна дисципліна сформувалася на межі XIX—XX ст., зокрема у працях Ш. Баллі, який вивчав її лінгвістичний аспект, увів поняття нейтрального тла, кодифікував експресивні чинники, синонімію тощо. На художнє мовлення та ідіостиль з погляду С. вперше звернули увагу К. Фосслер, Л. Шпітцер, які спиралися на традицію мовознавства. Проблемою С. займалися опоязівці, Ю. Тинянов, Г. Винокур, Б. Томашевський, В. Виноградов, М. Бахтін та ін. Значний внесок у розвиток науки зробили представники Празького лінгвістичного гуртка. Вони розглядали функціональний аспект С. на підставі залежності стилів від мети мовного процесу. В Україні першим до цього питання звернувся О. Потебня, провівши на основі понять «внутрішня форма» та «символ» аналогію між словом, мовою і поезією. Проблему милозвучності української мови вивчав В. Самійленко, мову преси — М. Гладкий, М. Жовтобрюх, стилістичні явища — Л. Булаховський, Б. Ткаченко, В. Ващенко, Алла Коваль, Світлана Єрмоленко, мову засобів масової інформації — Д. Баранник, М. Пилинський, В. Чабаненко. Будучи предметом лінгвістики, С. має власний термінологічний апарат (норма, система норм, стиль, стилістичне значення), виявляє загальні та функціональні нормативи національного слововживання в його єдності й цілісності, вирізняє типи мовлення, сформовані за різних ситуацій спілкування, значення мовних одиниць. С. встановлює функціональне (належність до певного стилю) та експресивне (іронічне, зневажливе, урочисте, жартівливе тощо) забарвлення висловлень. Мовознавці, використовуючи лінгвістичну поетику, досліджують форми застосування мови художньої літератури, її засоби та норми, відповідні загальновживаній мові. Натомість літературознавці вивчають художнє мовлення як один з аспектів змістової форми, аналізують способи функціонування мови в художньому тексті, орієнтуються на його естетичні аспекти. Не всі науковці виокремлюють С. художньої літератури, розглядають мову письменства у межах художнього стилю літературної мови, не враховуючи естетичних критеріїв, специфіки художнього образу. Мова у літературі вважається як формою думки, так і складником образної системи, вбирає у себе різні книжні чи народно-побутові дискурси. Якщо кожний зі стилів обмежений притаманними йому мовними нормативами, то художнє мовлення мотивоване своєрідністю відповідного тексту, не пориваючи із загальномовною практикою. Стиль письменства, на відміну від функціональних стилів, реалізується у конкретному тексті, а не в комунікативному полі, що виявляється в локальності вираження дібраних за критерієм естетичності мовних засобів. С. сприяє висвітленню характерних ознак художнього мовлення, пов'язаних із мовною дійсністю, а не особливостей її застосування, тому не охоплює всіх сегментів образної системи, зокрема поетики. Тяжіючи до узагальнень, вона виявляє способи семантичного збагачення та модифікацій художнього мовлення у певному тексті, а також співвіднесення мови письменства з метамовою.

Стилісти́чна доміна́нта *(франц. stylistique і лат. dominans, dominantis — панівний)* — визначальний елемент художнього стилю, якому підпорядковані всі інші. Функцію С. д. може виконувати будь-який складник твору: монолог, художній засіб (метафора, симфора, метонімія), будова вірша, засоби інструментування тощо.

Стилісти́чна конве́нсія *(франц. stylistique і лат. conventio — договір)* — складник єдності літературного твору, сформований надіндивідуальними нормами, мовними нормативами, актуальними для мовної організації літератури певної доби, школи, стилю чи жанру. С. к. полягає у своєрідному доборі лексики, синтаксичних конструкцій, застосуванні зображально-виражальних засобів, характеризує специфіку ідіолекту.

Стилісти́чна но́рма *(франц. stylistique і лат. norma — правило, зразок)* — визначення доцільності вживання мовних засобів у текстах різних стилів, еталон їх використання в межах певної стильової тенденції, школи тощо. У літературі С. н. характеризується естетичним смаком, цілісністю, може ставати зразком, як у творчості класицистів.

Стилісти́чна рема́рка *(франц. stylistique і remarque — примітка)* — позначка у словнику, що вказує на сферу стилістичного використання мовної одиниці.

Стилісти́чна фігу́ра *(франц. stylistique і лат. figura — образ, зовнішній вигляд)* — синтаксичний зворот, що порушує мовні норми, вживається для надання мовленню емоційного, емоційно-імперативного забарвлення. У риториці античної доби С. ф. розмежовували за незмінною під час висловлення думкою та змінними словами. У першому випадку йшлося про твердження, що уточнювали позицію автора (О. Ольжич. *«Захочеш і будеш»*), сенс предмета через визначення, уточнення, антитезу, ставлення до предмета (вигук, персоніфікація), контакт зі слухачами або читачами (звертання, питання). Вербальне формулювання таких С. ф. посилювалося або ампліфікацією, або умовчуванням. До С. ф. належали смислові додавання з повторами, синонімами, багатосполучниковістю, утинання (силепс, еліпс, безсполучниковість) та зміна порядку слів (інверсія), точні (ізоколон) та неточні (хіазм), римовані й неримовані паралелізми. До них відносять також С. ф. переосмислення, представлені перенесенням (іронія), звуженням (емфаза), посиленням (гіпербола), деталізацією (перифраз) значення. Такий поділ змінили інші класифікації, коли С. ф. розглядали в аспекті дидактики та риторики, а згодом — літературознавства, мовознавства, психології. Нині поширені три типи С. ф., кожен з яких має два варіанти. Перший тип стосується тривалості висловлення, у ньому виокремлюють еліпс і додавання (повтори, зокрема анаколуф, епіфора, обрамлення, приспів, тавтологія, ампліфікація, антитеза, антонім,

оксиморон) Другий вказує на зв'язність висловлення, представлений С ф роз'єднання (парцеляція, інверсія, атракція) та об'єднання, передусім градацією Третій тип виражає значущість висловлення вирівнювання (синтаксична однолінійність) і наголошення, що має рівноцінні (інверсія, градація) та нерівноцінні (вигук, риторичне питання) частини С ф поширена в художній літературі, поезії, драматургії, покликана індивідуалізувати мовлення автора, збагатити його емоційними нюансами, увиразнити зображення С ф ще називають фігурою поетичного мовлення, на відміну від тропів, які побудовані не за синтаксичним принципом

Стилісти́чне забა́рвлення *(нім stilistischer Wert, англ stylistic tinge, франц qualite stylistique, польс wartosc stylistyczna, рос стилистическая отмеченность, стилистическая окраска)* — сукупність виразів високого чи низького стилю, стилістично маркованої лексики (архаїзми, діалектизми, просторіччя тощо), граматичних форм, синтаксичних конструкцій, стилістичних фігур, за якою визначають їх належність до певного стилю С з розкривається у межах стильової тенденції, ідіостилю, використовується як інтертекстуальний засіб стилізації чи пародіювання

Стиль *(лат stilus, від грец stylos паличка для письма)* — сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напряму, епохи, індивідуальне письмо автора Літературний С як мистецтво доцільного відбору та ефективного використання мовних засобів враховує специфіку експресивності мовлення Це відрізняє його від фольклорного С, позбавленого авторської неповторності С розглядається як спосіб здійснення художньої творчості, передбачає наявність у письменника особливої манери, таланту О Чичерін, Л Новиченко, Р Барт вбачають у ньому інтегративну основу твору, наділяють інструментальною, пов'язаною зі змістом функцією, хоча інші вчені (В Шкловський, В Кожинов) наполягають на формальних ознаках Коли йдеться про властивості художньої форми та способів організації змісту, С ототожнюють з поетикою Він відтворює загальний тон і колорит художнього явища, сприймається за метод структурування образу, а отже, пов'язаний із світосприйняттям письменника, забезпечуючи єдність змісту і форми (естетична цілісність змістової форми) відповідного твору, що помітне у великих стилях (канонах) минулого, національних чи надіндивідуальних С, ідіостилях, С окремих творів С може розгортатися у просторі й часі, набуваючи ознак течії, іноді зливатися з напрямом (класицизм), епохою (античний С), позначати оригінальні, стійкі явища літератури та мистецтва, як-от візантійський С, локальні явища на зразок «звіриного стилю» скіфів Поняття тлумачать по-різному Його співвідносять із нормативною системою естетичного смаку, обстоюваною класицистами, з образом вираження (Б Кроче), із засобами лінгвістичної стилістики (Ш Баллі, Л Шпітцер) Лінгвісти виокремлюють С на підставі не естетичного, а мовного дискурсу, що забезпечує форму та зміст твору («індивідуальне використання мови», за К Фосслером), вважають його зумовленим потребами мовленнєвої ситуації, коли загальновживані мовні елементи трансформуються автором (В Виноградов, П Гірс, Ж Марузо та ін), натомість літературознавці надають пріоритету семантичним структурам, а Л Шпітцер ініціює формування загальнофілологічної стилістики, що поєднувала б систему опису використаного у творі національного словника та застосування відповідного функціонального аналізу Важливу стилетвірну роль відіграє композиція (О Вальцель, В Жирмунський, Л Долежел та ін) Ототожнення С та образу потребує також певних коректив, адже С може зливатися з ним або відмежовуватися від нього, канонізуючись чи уніфікуючись, перетворюючись на стилізацію, іронію або пародію У ході еволюції С формалізується, ускладнюється, його зв'язок зі змістом стає більш опосередкованим, послабленим або чіткішим, тобто його розвиток характеризує маятниковий рух Цей принцип використав Д Чижевський («Історія української літератури Від початків до доби реалізму», 1956), окреслюючи концепцію історії української літератури, яка, на його думку, розвивалася від метонімії до метафори (від простоти до складності), і навпаки Аналогічні міркування висловлював Д Лихачов («Розвиток російської літератури X—XVIII ст Епохи і стилі», 1973), називаючи епохальні літературні утворення «великими стилями», наявні в них взаємозамінювані тенденції, зорієнтовані на простоту і правдоподібність, — первинними, а ті, яким властива декоративність, ускладнена форма, — вторинними Існування С визначене його відносною стабільністю у творчості окремих письменників та низки митців, близьких за типом світобачення, тематикою, способом творення художнього світу За таких умов С збігається зі стильовою тенденцією або напрямом Він постає як властивість цілісної художньої форми, тому виявляється і в будь-якому її фрагменті На такому «формотворчому» розумінні С як художньо-естетичної категорії наполягає Д Наливайко (стаття «Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст ») В Кожинов вбачає у С «щонайглибшу суть твору», засвідчену «змістовною формою» Сутність С простежується у системі стильових домінант, відповідних категорій, які, на думку О Соколова, постають як «явище стилю, що охоплює всі складники форми», специфіку асоціацій письменника, покладену в основу його художнього мислення, переваги певного виду тропів, типів композиції, фабульно-сюжетних особливостей, конструювання часопростору художнього світу О Соколов, спираючись на міркування Г Вельфліна, запропонував власну загальноестетичну типологію С, базовану на семантиці бінарних опозицій «суб'єктивність — об'єктивність», «зображення — експресія», «монументальність — камерність», а також на типі художньої умовності Розрізняють три її антитетичні пари вірш і проза (ступінь ритмічної впорядкованості художнього мовлення), номінативність і риторичність (міра використання засобів мовної зображальності та виразності тропів, стилістичних фігур, пряме чи багатозначне вживання активної і пасивної лексики), монолог (мовлення персонажів, що збігається з мовною манерою автора, найбільше притаманне ліриці) і полілог, коли мовний світ є об'єктом зображення, а мовлення персонажів видається взаємоізольованим («Чорна рада» П Куліша, «Хмари» І Нечуя-Левицького, «Між двох сил» В Винниченка тощо) або мовлення письменника та наратора сприймаються як взаємопроникні, поліфонічні (М Бахтін), як у романі

«Кров по соломі» В Медведя Синтетичність С створюється ступенево, не завжди відчутна при першому прочитанні, залежить від емоційної настанови реципієнта О Соколов, В Фащенко та ін розглядали проблему С крізь призму сукупності стилетвірних чинників (світо-сприйняття письменника, його образна система, тематика і проблематика його творів, закони і норми обраного ним жанру, естетичний ідеал, традиції з новаціями), що вважав важливим О Кухар-Онишко (з чим не погоджується А Ткаченко, вважаючи таке розуміння С надто широким), та носіїв, тобто елементів тексту від фабули, сюжету, композиції, які трансформують тематику твору, до мовних форм (оповідь, розповідь, опис, монолог, діалог) з їх лексико-синтаксичними структурами, інтонаційно-звуковими особливостями, що засвідчують присутність морфологічних ознак у тематиці, образах тощо С Таким чином і формується стильова домінанта, що не завжди піддається логічному аналізу Тому виникає необхідність характеристики С як феноменальної самодостатності, художньої закономірності, що породжується функціонуванням його носіїв у їх взаємодії, в контексті твору, визначає його онтологічну суть Естетика структуралізму фіксує бінарні опозиції елементів тексту, структури твору, визначаючи їх функції, смислове навантаження, вдається й до кількісних обчислень Традиційне літературознавство обмежується суб'єктивними оцінками С пластичний, орнаментальний, легкий, важкий і т п — показниками, за допомогою яких дослідник може охарактеризувати ідіостиль автора, адже літературно-стильову течію започатковує конкретний письменник з яскравим світобаченням, неповторним письмом чи кілька письменників, які об'єднуються у різні школи, групи, угруповання тощо, а їх доробок та художньо вмотивована естетична платформа відрізняються від доробку та естетичної платформи інших письменників Характеристики С не увиразнені без стислих зіставлень із творами інших письменників Виробивши власний С, письменник може варіювати його Так, Б-І Антонич прагнув, щоб кожна наступна збірка відрізнялася від попередньої, але при цьому не втрачала своєї стильової домінанти Михайлина Коцюбинська зауважує, що наявність авторського Я у певному творі забезпечує його стилістичний лад Породжене в добу Ренесансу зацікавлення постаттю митця набуло особливого значення у XVIII ст, поглибилося у міркуваннях Г-В-Ф Гегеля, пов'язувалося з індивідуальністю письменника (В Кайзер), з його біологічними потребами (Л Шпітцер), з його таємничою міфологією (Р Барт), з індивідуальною та колективною психікою (Ю Кляйнер) С відрізняється від манери, що аргументував Й-В Гете («Просте наслідування, манера, стиль», 1788), вбачаючи у ньому вищий рівень розвитку мистецтва, індивідуального та загальнолюдського начал, оскільки найціннішою вважав оригінальність На думку Г-В-Ф Гегеля, С, будучи вираженням об'єктивного, наділений естетичною цінністю, натомість манера перетворюється на індивідуалізовану гру в оригінальність Тому він у «Лекціях з естетики» обґрунтовував теорію трьох етапів розвитку С (строгий, ідеальний, приємний), прагнучи започаткувати деперсоналізовану історію С Його ідею використали романтики, захоплені національно-історичними великими С, В Фріче (соціальні закономірності), О Вальцель (світосприйняття епохи), а також Г Вельфлін, Т С Еліот, М Фуко, І Подгаєцька та ін прихильники надіндивідуального С Ефективними в дослідженнях С є зіставлення протилежних концепцій, надіндивідуального С та ідіолекту, об'єктивація суб'єктивного змісту певного автора за допомогою С як подолання «тотожності між особою та творцем», на чому наголошував Вяч Іванов Невиправданою видається абсолютизація С, немовби здатного зробити зайвими «інші історико-типологічні категорії, зокрема метод і напрям», як вважає, наприклад, Д Наливайко За певних конкретно-історичних умов перебігу літературного процесу С перетікає у течію, набуває вигляду напряму, згодом сприймається як класичний, але ці категорії не взаємозамінні Проблеми С вивчали як європейські мислителі, так і східні Санскритська поетика розглядала С як поетику слова (П Грінцер), Вамана (VIII ст) вживав термін «ріті» на позначення особливого розташування слів, виокремлював бездоганний (вайдарбгі), сильний (гаудія), солодкий (панчалі) С Удбгата наголошував на трьох С (грубий, селянський, міський), Рудрата висвітлював його з огляду на естетичну емоцію раса Лаконічний (асхаб ал-іджас) та велемовний (асхаб ал-ітнаб) С стали предметом міркувань у «Книзі про два мистецтва» (X ст) арабського теоретика Абу Халілал-Аскарі Вивчали С і в Японії «Про старі і нові стилі» (XIII ст) Фудзівари Тосінарі, «Десять стилів японської пісні» Мібу-но Тадаміне До XIX ст панували описова, нормативна естетика і риторика, відповідні канони були визначені за «Поетикою» і «Риторикою» Арістотеля, «Наукою поезії» Горація, «Про стиль» Деметрія, «Риторикою» Алкуїна, які доповнювалися «Наукою поезії» Н Буало, анонімною «Lira varus praeceptorum chordis» (1696), «De arte poetica» (1706) Феофана Прокоповича, «Поетичним садом» (1736) Митрофана Довгалевського, «Риторикою» М Ломоносова, за якими виокремлювали високий, середній та низький С На межі XVIII—XIX ст посилюється увага до історії та індивідуалізація розкутої художньої свідомості, деканонізація жанрів, що зумовило появу інтересу до С, особливо після публікації «Історії мистецтв стародавнього світу» (1764) Й Вінкельмана Однак поняття «С» не набуло однозначності, панівним стало уявлення про притаманний йому принцип організації форми, обстоюваний, зокрема, у «Несвоєчасних міркуваннях» (1876) Ф Ніцше Така позиція підтверджена історією світового мистецтва (літератури) Так, давньоєгипетський культовий геометризм був спробою впорядкувати безмежну стихію всесвіту, віднайти у ній елементарну єдність симетрії та ритму, стійкості і краси Особливо живучою виявилася нормативна поетика, що співвідносилася з каноном, хоч не завжди збігалася з ним Норми її почали розхитуватися за доби Ренесансу з його антропоцентричними, індивідуалістичними віяннями, були поновлені класицистами, натомість заперечувані романтиками, які, проте, не позбулися елементів нормативності Реалісти й модерністи схильні розбудовувати доцентрові художні структури, що тяжіли до стильової поліваріативності У XX ст з'явилися також виразні ознаки стильової еклектики, практикованої авангардистами, що перетворилася на визначальний принцип на теренах постмодернізму, де заперечується будь-який бінаризм, зокрема й стильової домінанти

Стиль добú (*нім Epochenstil, англ. style of literary epoch, франц style d'epoque, польс styl epoki, рос стиль эпохи*) — нормативи, мовні еталони, визначальні для письменства конкретно-історичного періоду, наприклад творчість письменників міжвоєнного двадцятиліття С д притаманний також певній школі (Харківська школа романтиків), напряму (класицизм, романтизм), може розвинутися з ідіолекту (байронізм) або охоплювати епохи, позбавлені стильової диференціації, як-от пам'ятки писемності києворуської доби

Стильовá (стилістúчна) нóрма (*лат stilus, від грец stylos паличка для письма, і norma правило, взірець*) — норма використання мовних одиниць, наділених функціонально-стильовим забарвленням, позначених експресивно-емоційним змістом відповідно до стилістичної системи літературної мови Така норма засвідчує співвідношення між ними та нейтральними мовними одиницями

Стих (*грец stichos рядок*) — художнє мовлення, фонетично розгалужене на окремі зіставні та сумірні відрізки, тобто метр У С наперед задані паузи, які членують текст, не збігаються з довільними синтаксичними паузами, що властиве прозі, фіксуються графічним оформленням тексту, підкреслюються римами, анафорами тощо

Стихúра (*нім Kantional, Gesangbuch, англ hymnal, hymn-book, франц livre de cantiques, польс kancjonal, рос стихирь, від грец stichos рядок*) — загальна назва книг Біблії Йова, Псалтирі, Приповісті Соломона, Пісні над піснями тощо Поняття вживається також на означення написаних одним розміром церковних віршових гімнів на мотив процитованого вірша Псалтиря Приклад С, застосовуваної під час Різдва

Небо і земля сьогодні з'єдналися, бо Христос народився, *сьогодні Бог на землю прийшов, і людина піднялася* на небо, сьогодні Невидимий за природою стає видимим, плоттю заради спасіння людей Ради цього і ми прославляючи Його, взиваємо слава в вишніх Богу, і на землі мир, бо все це дарувало, Спасе наш, пришестя, слава Тобі

Стихометрíя (*грец stichos рядок і metron міра, розмір*) — нумерування версів у віршовому тексті на його полях ліворуч У прозі С називають лінійку друку

Стихомітíя (*грец stichomythia віршовий діалог*) — різновид апокризи збереження симетрії у складних композиційних формах драматичних творів, репліки на один віршовий рядок, притаманні античній драмі С була частиною агону, ідейним центром трагедії, коли актори-антагоністи спочатку обмінювалися довгими репліками а потім короткими фразами, наприклад, у сцені Креонта з Антігоною та Ісменою з п'єси «Антігона» Софокла Різновидами С є дистихомітія (репліки на два верси), антилаба (репліка після півверса наприкінці сцени) Вона використовується і в новій драмі, зокрема у «Лісовій пісні» Лесі Українки, у фрагменті діалогу між Перелесником та Мавкою

Мавка В гаю я зривала кучерики з хмелю
Перелесник Щоб мені послати пишную постелю?

С трапляється і в ліриці, наприклад у вірші «Майже колискова» Б Рубчака, побудованому у вигляді діалогу

Хлопчик Мамо, сонце знов заснуло на сосні
Мати Заснуло, сину між гілками
Хлопчик І гріє там хрущів?
Мати З жучками
Хлопчик І тато вернеться тепер з війни?
Мати Так, сину з-під далекої землиці
Хлопчик Коли не буде сонця на сосні
Мати Як холодом повіє від криниці [ ]

Стіннíвка, або **Стіннá газéта**, — рукописне чи *друковане ілюстроване видання яке вивішується на* стінах певних установ Різновидами С є «блискавка», бюлетень, бойовий листок, світлова газета, фотогазета, С багатотиражна, сатирична тощо Була поширена як засіб впливу в Радянському Союзі

«Сто нових новéл» — пам'ятка французької прози, написана при дворі бургундського герцога Філіппа Доброго (Жемап, 1462) одночасно з італійським збірником «Сто давніх новел» та під впливом перекладів «Декамерона» Дж Боккаччо, здійснених Л де Прем'єфе Автор залишився невідомим Новели близькі до фабльо та анекдотів, зображують міське життя пізнього середньовіччя, висвітлюють витівки зрадливих жінок, чванство ченців тощо

Стоїцúзм (*грец stoa портик в Афінах*) — інтелектуально-етичний рух в античній філософії Вирізняють три його періоди давній (Зенон Кітіонський, Клеанф Ассоський, Хрісіпп Солський, IV—III ст до н е), середній (Боет Сідонський, Панецій із Родосу, Посідоній, II ст до н е) та пізній (Сенека, Епіктет, Марк Аврелій та ін, I—II ст н е) Стоїки розмежовували філософію на логіку, фізику й етику, а логіку, у свою чергу, — на риторику й діалектику Вбачаючи у відчутті основу пізнання, стоїки твердили, що воно складається з уявлення про реально наявну річ, узгоджували його з попереднім уявленням про неї, завершували процес сприймання на рівні розуму, або здорового глузду Першооснова буття, на їхню думку, містилася у вогні, названому субстанцією всього сутнього, поряд з якою формувались інші елементи повітря, вода і земля Світ сприймався як єдиний, мав причину саморуху в собі С належить етичне формулювання моральність існує для того, щоб людина керувалася своїм розумом як частиною світового розуму, жила згідно з природою Погляди С позначилися на християнському віровченні

«Стóки» — літературний часопис за редакцією Ю Садловського З'явилося тільки два його числа (1994, 1995) Журнал друкувався у Ризі На його сторінках вміщені візуальні вірші Р Садловського, теоретичні міркування про паліндром Т Лучука паліндроми Н Гончара, І Лучука, М Мірошниченка, Ю Садловського, Наталі Чорпіти, М Юрика, переклад паліндромів Дж Е Ліндона, здійснений І Лучуком

Стопá (*нім Versfuß, англ foot, франц pied*) — визначальний метричний період, найкоротший відрізок співмірності певного віршового метра, сконцентрованого у групі складів із відносно незмінним наголосом (ритмічним акцентом), що є одиницею виміру та визначення віршового ритму В античній версифікації основою С, названої подією, були комбінування *довгих (арсис) та коротких (тезис) складів, асоційова*них із підняттям та опусканням ступні людини В українській силабо-тоніці С передбачає чергування наголошених і ненаголошених складів, використання

повторюваних сполучень, за термінологією М Трубецького, Р Якобсона, — сильних і слабких місць у віршовому розмірі (ікт і міжіктовий інтервал), збігається зі складом Застосовуються також доіктові початки верса, тобто анакрузи Основними двоскладовими розмірами є ямб, хорей, або трохей, трискладовими — дактиль, амфібрахій, анапест Крім основних С, використовуються іпостаси, що замінюють їх, відповідно збільшуючи або зменшуючи загальну кількість наголосів у рядку пірихій, спондей, бакхій, антибакхій, або палімбакхій, молос, або тримакр, амфімакр, або кретик Вживаються також «чотирискладові» форми пеон, дихорей, диямб, диспондей, антиспаст, хоріямб, іонік, епітрит В античній версифікації, на основі якої вибудовувалася європейська, були відомі двадцять вісім різновидів С За порядком розміщення наголосу С називається високою, якщо всі склади наголошені (спондей, молос), висхідною, коли закінчується наголошеним складом (ямб, анапест, бакхій), і спадною — якщо завершується ненаголошеним складом (хорей, дактиль, антибакхій) Розрізняють також закриті С, що мають наголоси на початкових та прикінцевих складах (амфімакр), та перехідні, де перші й останні склади ненаголошені (амфібрахій) Оскільки пірихій позбавлений наголосів, його вважають низькою С Об'єднавшись з іншою С, він набуває вигляду диподії Канонічна С є статичною, не відповідною динаміці ритмічного мовлення, але вписується в різні ритмічні модифікації, витворюючи щоразу нові конфігурації ритму Тонічна версифікація, в якій віршовий ритм будується за підрахунком основних наголосів у рядку і довільною кількістю ненаголошених складів між ними, застосовує інші принципи, ніж у силабо-тоніці У межах цієї системи віршування епітрит замінюється ямбом та хореєм Для проміжних між силабо-тонікою і тонікою розмірів (дольник, тактовик) поєднання слабких і сильних місць С умовно називають «частка», «такт», «крата»

Сторі́нка-плака́т *(нім Plakat, від франц placard оголошення, афіша)* — форма подання друкованого матеріалу, подібна до тематичної сторінки Компонується зазвичай з однієї-двох публікацій, іноді має редакційну передмову або коментар фахівця, нагадує плакат, використовується для вивішування та читання

Сторне́лло *(італ stornello, від італ storno, зі stornare переводити назад)* — лаконічний народний вірш в італійській поезії, близький до сентенції або епіграми, який складається з чотирьох одинадцятискладників, де перший і третій верси поєднуються асонансом чи консонансом С в італійській поезії також називають диптих з одинадцятискладників посередині між короткими віршовими рядками, в яких міститься звернення до квітки, рослини чи будь-якого явища, що може перетворитися на рефрен, стаючи віршовим різновидом — риторнелло

Стрambо́тто *(італ strambotto)* — італійська народна любовна строфічна пісня на шість або вісім віршових одинадцятискладових рядків з римуванням строф, як в октаві (*abababcc*), з рефреном-дистихом у кінці

Стра́сті *(нім Passion, польс pasja, рос страсти)* — драматичні твори доби середньовіччя за євангельськими текстами, пов'язаними з постаттю Ісуса Христа

«Страхопу́д» — гумористично-сатиричний журнал москвофілів (Л, 1863—1905), заснований Й Ливчаком, мав антиукраїнське спрямування, окреслене вже у перший період його існування (1863—68) Другий період (1869—79) визначали осуд польської експансії в Галичині та провокативна орієнтація на Росію, що супроводжувалася безпідставною критикою української мови, зокрема перекладів Ю Федьковича з доробку В Шекспіра Пізніше (1880—82) редактором журналу став С Лабаш Спрямованість часопису відповідала завданням «Общества им М Качковского», однак висміювання галицьких політиків з позицій москвофільства поступово послаблювалося під впливом потужного українського інтелектуального руху на західноукраїнських теренах Видання викривало очолюваних Ю Романчуком представників «нової ери», критикувало творчість І Франка, К Трильовського, Ом Огоновського та ін З 1894 часопис перетворився на гумористичний додаток до журналу «Беседа», заснованого в 1887, а з 1900 виходив самостійно Поновлений у 1912 за редакцією Г Ганулняка, висвітлював явища побутового характеру, проіснував до 1913 Останню спробу поновлення москвофільського видання у 1930 здійснив П Манастирський

Страши́лка — жанр дитячого фольклору, однотипний за фабульною основою і щасливою розв'язкою, «страшна історія», погроза, попередження про небезпеку, адресовані малолітнім слухачам від шести до дванадцяти років Він пов'язаний зі змістом та естетичною природою казок, легенд, містерій, з відтворенням психічного стану, емоційної пам'яті та фантазійного мислення дитини, динамікою формування особистості, на чому наголошує С Кулинич («Сучасний дитячий фольклор семантичний, структурний, функціональний аспекти», 2005) Він наводить приклади, коли діти самі вигадували С На відміну від традиційних уснопоетичних творів у С представлено надприродні (фантастичні), хтонічні сили, наративний та ігровий чинники з елементами анімізму й фетишизму, поширені маргінальні символи руки, ока, зубів, рукавичок, штори, ляльки, платівки, плями, кольору тощо Оповідний простір обмежено рамками дії реальних, казкових чи фантастичних персонажів та часом «страшних історій», який завжди актуальний, витворюючи враження того, що події ніби відбулися насправді Ірреальні компоненти жанру, ідея смерті спрямовані не на залякування дитини, а на вироблення в неї навичок переборення страху, настанову на екзистенційний вибір Оповідь іноді віршована, складається з елементів «чорного гумору», пародії, анекдоту, спрямована на викриття лиходіїв та утвердження добра

«Стріла́» — часопис С Яричевського (Л, 1895), написаний штучним «язичієм», у «С» він друкував свої вірші під псевдонімами Шальвір, Леонід, Репортер, криптонімом Скр , лаконічні критично-сатиричні віршовані замітки, політичні карикатури на тогочасні вибори до віденського парламенту

Стріле́цькі пісні́ — жанр української пісні, що виник перед Першою світовою війною (товариство «Січові стрільці»), розвивався під час війни (Українські січові стрільці) і національно-визвольних змагань 1917—21 (Українська галицька армія, «київські стрільці») на межі фольклору та пісень літературного походження, які зазнали впливу як романтичної,

так і модерністської, зокрема «молодомузівської», лірики Авторами пісенних текстів та музики були вихованці «Просвіти», «Січі», «Ватри», «Соколів», «Пласту», «Молодої України», які стали старшинами та підстаршинами українського війська, що асоціювалося із Запорізькою Січчю (К Трильовський, К Гутковський, Л Лепкий, Р Купчинський, Ю Шкрумеляк, В Бобинський, І Іванець, О Степанів, Г Коссак, Ф Черник, М Угрин-Безгрішний, М Гайворонський та ін) Стилізуючи, інтерпретуючи та поглиблюючи жанрову специфіку народних пісень, вони збагачували їх авторськими стильовими елементами, змінювали семантику Їхні твори друкувалися у збірниках «Сьпіваник Українських січових стрільців» (1918), «Січовий співаник» (1921), «Сурма» (1922), «Пісні січових стрільців» (1932), «Великий співаник “Червоної калини”» (1937), «Січові пісні» (1990), «Стрілецька Голгофа» (1992), «Ув'язнені пісні України» (1998), «Стрілецькі пісні» (2005) Видання «Пісні українських січових стрільців» (1932) містило майже весь репертуар С п , створений М Гайворонським, Л Лепким та Р Купчинським Найповнішим авторським зібранням С п вважається книга «Ми йдемо в бій» (1977) Р Купчинського, який у студії «Стрілецька пісня» (1934) дослідив історію виникнення жанру Б Кравців (стаття «Стрілецька пісня») розглядав С п як особливе явище української пісенної культури Вони охоплювали не лише похідні (маршові) пісні, тобто ембатерії («О, Україно!», «Йде Січове військо», «Лунає клич, лунає грімко», «Ми йдемо в бій», «Ми йдем вперід» тощо), а й гімни («Гімн кошу»), балади трагічного змісту («Ой зацвіла черемха», «Ой впав стрілець», «Їхав стрілець на війноньку», «А вітер колише шовкову траву»), ліричні пісні («Як з Бережан до кадри», «Коло млина яворина», «За твої, дівчино, чорнії брови», «Мав я дівчиноньку чепурненьку», «Ой любив та кохав») тощо Жанрове розмаїття С п , тонке чуття слова, вишукана просодія, висока національна свідомість засвідчували значний талант їхніх авторів, нерозривний зв'язок із народним мелосом та набутками раннього українського модернізму Зразки жанру збирали Є Луньо, О Правдюк, В Сокіл, Оксана Кузьменко та ін , аналізували І Іванець, Є -Ю Пеленський, В Радзикевич, Ю Шкрумеляк, М Голубець, С Ріпецький, І Соневський, Т Салига, В Задорожний та ін Найпопулярнішими були твори Б Лепкого («Видиш, брате мій», «Що то за грім», «Чи то буря, чи то грім»), М Голубця та М Гайворонського («Ой нагнувся дуб високий»), С Чарнецького і Г Труха («Ой у лузі червона калина») Приклад С п , створеної сотником К Гутковським перед початком Першої світової війни, мелодію до якої записав М Леонтович у Кам'янці-Подільському (1919)

Гей, ви хлопці січові, раз, два, три!
Вже вороже серце мліє, раз, два, три!
На ніщо ми не зважаймо,
Лиш наперед виступаймо
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Попереду сотник іде, раз, два, три!
Він до пекла з нами піде, раз, два, три!
Бо він хлопець, як сметана,
Має рангу капітана
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Перший четар, як та змія, раз, два, три!
Звуть го хлопці Гамалія, раз два, три!
Другий четар, як дитина
В нього личко, як маслина
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Третій четар — хлопець гідний, раз, два, три!
Любить нас, як батько рідний, раз, два, три!
А четвертий — не сказати
Любить нас, як рідна мати
Раз, два — раз, два — раз, два, три!

Ця пісня неодноразово переробляласся, у ній з'явилися словосполучення *стрільці січові*, епізоди залицяння до дівчат, з музиками у корчмі тощо Іноді С п надають ширше тлумачення, зараховуючи до них будь-які пісні, що були популярними в Українських січових стрільців «Ой їхав я коло млина», «Ой сяду я край віконця», «Летіла куля» тощо

Строфа́ *(грец strophē поворот, зміна)* — фонічно викінчена віршова сполука, відмінна від астрофічного вірша, що налічує від одного до чотирнадцяти версів, об'єднаних за періодично повторюваним формальним принципом, здебільшого за спільним римуванням, які характеризуються інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, паузою, клаузулою, іноді римою, розміром, відносною змістовою завершеністю, належністю до певного літературного канону За античної доби — композиційна одиниця побудови пісні хору, виконувана між двома поворотами під час його руху по сцені Обидві однакові за будовою частини називалися С , коли здійснювався поворот ліворуч, та антистрофою — при повороті праворуч С належала ліриці, призначеній для танцювання, тому нині зберігає повторення ритмічних груп наприклад, чотири такти витворюють мелодичний ряд, аналогічний чотирьом віршовим стопам, два ряди поєднані у період, а попарно з'єднані періоди сприймаються як коло, що замикає мелодію (у поезії — катрен, секстина тощо), яка постійно поновлюється У XVII—XVIII ст поети послуговувалися терміном «реверсія» І Качуровський, аналізуючи ознаки С («Строфіка», 1967, 1994), наголошував, що її складники можуть вживатися самостійно, натомість належність до літературного канону зумовлена версифікаційною традицією Неприйнятним є ототожнення С із будь-яким версифікаційним елементом, зокрема з римуванням, тому що вона наявна і в білому вірші, де композиційну функцію, притаманну римам, виконують клаузули С надає віршу ритміко-синтаксичної викінченості, формується так, що початкова її частина має підвищену інтонаційну антикаденцію, а прикінцева характеризується знижувальною каденцією, неповнонаголошеними рядками, іноді виявляється у формах симетричного паралелізму Розмежування віршового твору на впорядковано рівнозначні С сприяє, на думку Г Шенгелі («Техніка вірша», 1962), поглибленню мовленнєвої розміреності Якщо такий поділ втрачає чіткість, то йдеться про строфоїди, а у великих ліроепічних творах — про строфічну мозаїку із синтаксичною завершеністю У кожній із систем версифікації вироблені власні засади творення С Так, С античного віршування розбудовувалися за метричним принципом на підставі поєднання довгих та коротких складів, відсутності римування З'являлися також вірші з однієї С , коли повторюваність стала не обов'язковою (чергування кількох рядків, як в алкеєвій чи сапфічній строфі) Рима, запроваджена у серед-

ньовічному арабському та європейському віршуванні, стала визначальною для С., але не для цілісного вірша, що розвивав певну тему чи підтеми всього твору. Її інтонаційна завершеність зумовлена не лише тематичною єдністю, а й внутрішньою будовою. Класифікація С. як естетично відчутного і важливого вияву ритмоінтонаційної та змістової цілісності вірша залежить від його внутрішньої структури. Найменшою С. вважаються моноверс та двовірш (дистих), максимальною — вісімнадцятивірш, де за основу береться схема римування, на відміну від античної версифікації, в якій визначальним було чергування різної кількості стоп. У силабо-тонічній системі, де кожна С. має одну і ту саму ритмічну конфігурацію (однакову кількість стоп), у версах, крім дистихів, вирізняють терцети і терцини, катрени, п'ятивірші, секстини, октави, нони, децими та ін., тобто прості і складні строфічні форми. При цьому може застосовуватися різне розташування рим — суміжне, перехресне, кільцеве (охопне) у розмаїтих варіантах. Газелі, муссавату тощо властиве використання однієї рими у всіх С. Існують також тверді строфічні форми, названі класичними або канонічними, з притаманною тільки їм внутрішньою конструкцією: сонет, тріолет, рондо, рондель, рубаї, спенсерова строфа, онєгінська строфа і т. п. Спостерігають зв'язки між С. та віршовим розміром (александрійський вірш українського шестистопного ямба) або жанром (децима оди) тощо. Деякі С. домінують у віршованій традиції певної доби. Так, елегійний дистих переважає в античній версифікації, терцини — у пізньому середньовіччі, александрійський двовірш чи одична строфа — у класицизмі тощо.

Строфа́ ваѓантів (*франц. strophe des vagabons*) — чотирирядкова римована строфа у середньовічній латинській та німецькій поезії вагантів, складалася з тринадцятискладових версів із цезурою після сьомого складу, яка іноді була римованою. При цьому передцезурна клаузула була пропарокситонною, а прикінцева — окситонною: «*Гнівом переповнений // інколи до краю, / З гіркотою, подумки, // я себе караю*» («Сповідь» Архіпоета).

Строфа́ із жа́нровою тенде́нцією — синтетичне поєднання жанру і віршової форми, що не набуло остаточного завершення, адже часто одні й ті самі строфи закріплювалися за різними жанрами. І. Качуровський («Строфіка», 1967) розглядає три групи таких строф — одичну, баладну та романсову. До них можна віднести і сонет, що має внутрішній драматизм, конфлікт думки, тому може викликати аналогії із прозовими чи драматичними творами, тлумачитись як сконцентрований ліричний наратив.

Строфа́ «Кру́ка» — строфа, запроваджена американським поетом-романтиком Е. А. По у вірші «Крук» (1845), складається з наскрізних рим, рими півверсів, повторні рими та рефрен «Nevermore». Вона майстерно алітерована, є складною для перекладу. Російський перекладач Альтален (псевдонім В. Жаботинського) зберігав тривожний вигук «Nevermore», а інші, зокрема українські, вживали слова *не жди*, *ніколи* (П. Грабовський, С. Гординський) або *дарма* (А. Онищко) при дотриманні структури строфи. Очевидно, відтворити С. «К.» вдалося Г. Кочуру:

[...] А повітря обважніло, мов незримо десь кадило
Фіміамом устелило серафима світлу путь.
«З райського прибув він хору душу врятувати хвору.
Щоб забув я про Ленору, смертним болям дав заснуть».
Скрикнув я: — Верни колишню втіху, мукам дай заснуть! —
Крук промовив: — Не вернуть.

Строфа́ націона́льного хара́ктеру — строфа, яка вживається лише в окремому національному віршуванні. Так, іспанській поезії притаманні еспінела (децима), летрилья зехель (низка куплетів із рефренів, строфа, запозичена від арабів) та вільянсіко (релігійна пісня з анадиплозисним рефреном), а також летрилья, поезії скальдів — драпа, яка прославляла конунгів (чітко окреслені строфи будувалися на основі алітерації), французькій — ле та віреле, німецькій — кніттельверс, українській — коломийка.

Стро́фи істори́чної ва́ртості — строфи, властиві віршуванню певного народу, часто походять від якогось твору, поняття І. Качуровського. Такою можна вважати строфу «Нібелунгів» (або кюренбергову), шаірі (використану у поемі «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі), спенсерову (запроваджену англійським поетом Е. Спенсером), онєгінську (покладену в основу поеми «Євгеній Онєгін» О. Пушкіна), строфу «Крука», винайдену американським поетом Е. А. По у вірші «Крук».

Стро́фіка (*грец. strophē — поворот, зміна*) — розділ віршознавства, який вивчає властивості, внутрішню структуру строфи, історію її виникнення, еволюцію, зв'язок із жанром та віршовим розміром, визначає її класифікацію, здійснює опис строфічних форм — від дистиха, терцини до сонета й онєгінської строфи. Цим терміном також називають строфічний лад творів певного автора чи стильової течії.

Строфі́чна фо́рма (*грец. strophē — поворот, зміна і лат. forma — вигляд, постава*) — див. **Строфа́**.

Строфо́їд (*грец. strophē — поворот, зміна*) — строфоподібна будова вірша, коли вид строфи встановити не можна, хоча її структура наявна. Зразками С. є поезії Т. Шевченка («Мені тринадцятий минало», «Чернець», «Хустина»), І. Франка (деякі вірші зі збірки «Зів'яле листя»), Г. Чупринки, М. Семенка («Тов. Сонце» та ін.), Є. Плужника («Галілей»), І. Світличного («Курбас») та ін.

Структу́ра (*лат. structura — побудова, розміщення, лад, від struo — будую, зводжу*) — сукупність істотних стійких відношень між різними складниками цілісного утворення. Так, С. вважається сукупність відношень між дискурсом і розповіддю в нарративі. Ю. Лотман («Аналіз поетичного тексту», 1972) вбачав у С. замінник традиційного поняття «зміст», пропонував розглядати її у дуалістичному зв'язку з ідеєю як еквівалент форми. Особливого значення надають С. у генериці (жанрології) для з'ясування формальних, наділених певною мірою визначення особливостей літературних жанрів. На С. жанрів звернули увагу класицисти, схильні до канонізації письменства. В її основу покладений принцип усталених, твердих форм, передусім строфічних, метрична будова версифікації, єдність часу, місця і дії у драматургії тощо. Такі еталони формувалися на основі античної традиції, набували форми імперативу, розхитаного за доби романтизму, коли відбулася перша де-

канонізація жанрових С Однак вони зберігаються і в сучасній літературі, хоч і не відповідають суворим вимогам нормативної естетики, визначають будову романного, віршового чи драматичного простору Як визначальний термін структуралізму С вказує на синхронне фіксування будь-якої діахронної мінливої системи, виявляє її інваріант При цьому мовні С ототожнюються з мисленнєвими на підставі універсальної граматики, здатної інформувати всі мови про світ (Ц Тодоров) Повне її усунення, чого домагалися авангардисти XX ст, загрожує розпадом внутрішньої основи художнього твору, якого прагне і постмодернізм, зокрема постструктуралізм Так, Ж Дерріда («Структура, знак та гра в дискурсі про гуманітарні науки», 1966), обґрунтовуючи ідеї децентрації культури, вільної гри, спростовуючи уявлення про першопричину, заперечує головне положення структуралістів про центр, вважає його нав'язуванням читачеві думки всевідного автора

Структу́ра літерату́рного тво́ру *(нім Struktur des literarischen Werkes, англ structure of literary work, франц structure d'eouvre litteraire, польс structura dzieła literackiego, рос структура литературного произведения, від лат structura будова, розміщення)* — внутрішня і зовнішня будова художнього твору як цілісної системи, спосіб зв'язку між нею та відносно стійкими складниками на підставі ієрархічних відношень Вона не фіксується при безпосередньому сприйнятті, властивому імпресіоністичній критиці, есеїстичному філософуванню Більшість дослідників вважає за потрібне визначати внутрішній лад твору, його доцентрові тенденції Поняття «структура», за твердженням Ж В'єту і Ж Піаже, трактується як модель, що відповідає вимогам цілісності, трансформації та саморегулювання Словесні оболонки (текст) самі по собі не виявляють художньої цінності, набувають її від структури, що має інтелектуально-емоційну організацію У їх поєднанні виявляється внутрішня форма, наділена ідеальним змістом (інтеграція за допомогою уявлення мікрообразів-тропів, макрообразів, їх зв'язків у фабулі, сюжеті, жанрі), та зовнішня як система перетворення загальновживаної мови на художню З метою досягнення сподіваної активізації звукових та ритмічних засобів мовлення, послідовного чи інверсованого розвитку дій тощо використовуються можливості фоніки, архітектоніки, композиції За античної доби, передусім у концепціях Арістотеля, як С л т розглядали взаємозв'язок теми, фабули, перипетій, характерів дійових осіб, мовних засобів Однак лише на початку XX ст була сформована методологічна концепція елементарно-структурного аналізу, зумовлена тогочасними загальнофілософськими пошуками На думку Г-В-Ф Гегеля, йдеться про чотиричленну структуру твору смисл, зміст, внутрішню і зовнішню форму Досліджуючи онтологію та пізнання літературних творів, естетики-феноменологи (Н Гартман, Р Інгарден) також окреслювали у такій структурі чотири пласти представлений світ, його естетичний вигляд, значення мовних форм, мовлення з його звуковою організацією Опоязівці осмислювали систему прийомів, за допомогою яких з'ясовували, «як зроблено твір» Апологети структуралізму, що розвивали досвід формальної школи, порушили проблему розмежування тексту і підтексту у структурі твору, використовуючи здобутки семіотики, вивчали структуру тексту як знакової системи На основі досліджень лінгвістики тексту (Б Совінський, В Дресслер, Р А де Богранд, В Калмейєр, Х Калферкемпфер) сформувалися настанови висвітлення комунікативної проблематики письменства, засвідчені працями Т А ван Дейка, Р Фаулера, Р Омана, Дж Ліча та ін Літературознавчі студії такого спрямування були тісно пов'язані з мовознавчими, зокрема при застосуванні теорії мовних актів Дж Остіна та Дж Р Серля, що викликала полеміку між структуралістами та постструктуралістами на межі 70—80-х XX ст Деякі дослідники (Л М Пратт, Ж Женетт, Е Парре та ін) створили концепції про статус оповідної вигадки, про специфіку її функціонування у літературному тексті, на відміну від позалітературного Сформувався принципово новий погляд на С л т, її стали трактувати залежно від концепції твору, носієм якого вважається текст із потенційним кодом сприймання та інтерпретації, опосередковуючи методологію та методику аналізу та висвітлення жанрово-композиційної своєрідності Тому в художніх структурах вбачали єдність змістовно-формальних характеристик певного твору із загальними жанрово-стильовими ознаками, з явищем власне літератури При цьому всі складники внутрішньої та зовнішньої форми розглядаються в строго ієрархічній, доцентровій моделі, де ідейно-тематичне ядро відіграє роль керівної підсистеми, що послідовно передає художню інформацію з одного рівня на інший, створює прямі та зворотні зв'язки між ними Такий погляд на літературний текст дає змогу виявити в ньому закономірності морфологічної та історико-методологічної диференціації різних форм при варіюванні загальних принципів організації твору письменства, питомої ваги будь-якого його складника в цілісності всієї структури Значний внесок в осмислення С л т зробив Ю Лотман («Про проблему значень у вторинних моделюючих системах», 1965, «Структура художнього тексту», 1970, «Аналіз поетичного тексту Структура вірша», 1972 та ін) Він наголошував, що структурний аналіз розглядає художній прийом не як визначальний елемент тексту, а як відношення

Структуралі́зм *(лат structura будова, розміщення)* — структурно-семіотичний напрям у гуманітарних науках XX ст, для якого притаманне філософсько-епістемологічне уявлення про структуру С розвинувся з логоцентричних концепцій світосприйняття, що формувалися й розвивалися у числовій моделі космосу, обґрунтованій Піфагором, у «Роздумах про метод» Р Декарта, у «Загальній граматиці» (1660) К Ланселота та А Арто, в ідеї всесвітньої писемності (пазіографії) Г Лейбніца та інших спробах створення універсальної метамови за настановами логічного позитивізму Важливим у становленні С було вчення Ф де Соссюра («Курс загальної лінгвістики») Мову він розглядав як упорядковану від найпростіших до найскладніших рівнів систему із взаємозв'язком її складників, протиставивши своє вчення позитивістському атомізму та еволюційній лінгвістиці Його концепція позначилася на різних школах структурної лінгвістики, починаючи із Женевської С вважається одним із наукових підходів до системно-функціонального вивчення літератури як мистецтва слова, розвинутих представниками Паризької семіологіч-

ної школи (ранній Р. Барт, А. Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женнет, Ц. Тодоров та ін.) та Бельгійської школи соціології літератури (Л. Гольдман та ін.). Вони врахували також досвід психоаналізу З. Фройда, соціології Е. Дюркгайма, логіки Б. Рассела та Р. Карнапа, театральної діяльності В. Мейєрхольда, творчої практики символістів (А. Бєлий), футуристів (В. Хлєбніков, В. Маяковський та ін.), семіотики Ч. С. Пірса, етнології К. Леві-Строса, Копенгагенської глосематики, Нью-йоркського лінгвістичного гуртка, Єльського дескриптивізму, кібернетики тощо. Для лінгвістичного С. характерне спростування психологізму, інтроспекціонізму, позитивістського фактографізму, прагнень виявити мовну структуру поза діахронією, географічними, соціальними, історичними чинниками тощо. Важливим у С. є поєднання мовознавства з семіотикою, вивчення принципів означування, яке здійснювали французькі дослідники 50—60-х XX ст., що аналізували неусвідомлені структурні відношення тогочасної культури. Значний внесок в осмислення проблеми С. належить представникам Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон, Я. Мукаржовський та ін.), які висунули тезу про бінарні опозиції, що дають змогу точно окреслити функції елементів будь-якого висловлювання. К. Леві-Строс («Печальні тропіки», 1955) переніс метод структурної лінгвістики на терени культурології; аналізуючи архаїчні суспільства, використовував бінарні опозиції («природа — культура», «рослинне — тваринне», «сире — варене») та деякі засоби теорії інформації. На його думку, поняття, закладені в первісних ритуалах (шлюбах, родичанні та ін.), тотемах, міфах, масках, сприймаються як своєрідна мова з антитетичним подрібненням змістів, їх переставленням та взаємозаміщенням, як ідея надраціоналізму (гармонії чуттєвого та раціонального елементів), спільна для багатьох народів на ранньому етапі розвитку. К. Леві-Строс не вважав представниками С. деяких вчених — Р. Барта, М. Фуко й Ж. Лакана. Проте Р. Барт став його послідовником, використавши етнологічні методи при дослідженні сучасної культури. Він вважав, що будь-який вияв культури опосередкований розумом, що структурний аналіз його наявності може застосовуватись необмежено, висвітлювати своєрідну «соціологіку». Аналізуючи розмаїті перекодування прийомів насолоди текстом, Р. Барт намагався запровадити методологію С. в художню літературу. Однак формувати концепцію С. на теренах письменства значно раніше почали представники формальної школи, зокрема Ю. Тинянов, який запровадив поняття «С.» у літературознавчий обіг, В. Пропп («Морфологія казки», 1928), що порівнював текстові втілення казкового сюжету з інваріантом. Були окреслені настанови вивчення конструктивних складників поетичного твору (цілісного утворення) з функціонального погляду. Спільними зусиллями науковці виробили конструктивні суперпозиції С., що полягали у перегляді традиційної метафізики, в поясненні ірраціональних аспектів свідомості, в неораціоналізмі, полемічному щодо романтичних, імпресіоністичних інтерпретацій літературного твору. Розглядаючи текст з урахуванням здобутків семіотики, прихильники С. прагнули наблизити літературознавство до точних наук, уникнути невиразності та суб'єктивізму, характерних для психологічної та культурно-історичної шкіл, усвідомлювали невідповідність ідеологізованих методів дослідження художньому об'єкту, тому спрямовували свої пізнавальні зусилля на його структурно-семантичну єдність. Вони використовували запозичений з теорії Ф. де Соссюра синхронний метод аналізу з метою системного осягнення структури тексту в ієрархічній цілісності його складників, зміна одного з яких позначається на інших та на всій системі. З позиції С. вважалося безпідставним вбачати в художньому творі його змістово-формальну цінність, оскільки переважали універсальні, а отже, типові уявлення про текст як усталене явище, не пов'язане з минулим, творчою лабораторією, незалежне від автора. Зміст формується під час читання, повністю залежить від реципієнта. Тому Ж. Женетт наполягав на потребі створити деперсоналізовану історію письменства, в якій реалізується літературний дискурс. Структуралісти застосовували такі поняття, як «знак», «означник» та «означуване», «код», «колективна специфіка мови», на які також вплинула теорія Ф. де Соссюра. Оперуючи ними, Ц. Тодоров, Юлія Крістева та ін. прагнули виявити внутрішню структуру породження сенсу, сюжетної організації будь-якої оповіді поза часом її виникнення, створити «споконвічну» типологію жанрів. Лінгвістичне бачення позначалось і на моделі свідомості, сформованої, за гіпотезою Сепіра — Ворфа, під впливом мови, що збагачує й водночас обмежує людське світосприйняття. Неофройдист Ж. Лакан використовував набутки С., проводячи аналогії між структурами мови та механізмами несвідомого: словесний матеріал відповідає об'єкту аналізу, а виправлення мовних порушень — виліковуванню недужого. Лінгвістика розвивала можливості психоаналітичної терапії, на підставі чого виникала культурологічна концепція, згідно з якою символічний рівень визначає потенціал мови, історії, культури, панує над відсутнім реальним та ілюзорним уявним. М. Фуко послуговувався інструментарієм С. при осмисленні історії ідей. Задля цього він здійснював синхронні зрізи культурної основи, абстрагуючи її від епістемологічної динаміки. Аналіз пізнавальних практик дав йому змогу виявити такі категорії, як структура, мова, несвідоме. Та структура видавалася об'єктивнішою, ніж історія, трактована як «міфологія прометеївських спільнот». Мові було надано переваги порівняно із суб'єктом («смерть суб'єкта»), що зумовлювалося потребою гносеологічного об'єктивізму. С. не був однорідним напрямом чи школою, охоплював різні течії: семантико-структурну, граматику тексту, семіотично-комунікативну. До семантико-структурного спрямування належала Паризька семіологічна школа, що виробляла адекватний опис наративних структур та відповідну їм граматику оповіді. Представники граматики тексту (П. Хартманн, Т. А. ван Дейк, Х. Різер, Й. Іве та ін.) на підставі лінгвістичних правил створювали модель для опису як мовленнєвої, так і наративної компетенції, переведення літературних процесів з глибини структури на її поверхню. З. Шмідт, Г. Вінольд, Е. Моргенталер (семіотично-комунікативний напрям) досліджували чинники породження та рецепції тексту, виявляли інтра- й екстратекстуальні комунікативні аспекти. Дві останні течії зумовили появу лінгвістики тексту, яка з теорією мовленнєвих актів Дж. Остіна та Дж. Р. Серля вплинула на становлення концепції аналізу комунікативних можливостей художнього тексту з позиції лінгвістики,

нині актуальної для постструктуралістів У С конкурували французька (Ц Тодоров, Р Барт та ін) і англо-американська (Ч С Пірс, Ч Морріс) школи, виокремлювалися психоаналітична (Ж Лакан) та соціологічна (Л Гольдман) тенденції С практикували літературознавці Польщі, Чехії, Угорщини У СРСР проблемами С займалися представники тартусько-московської семіотичної школи (Ю Лотман, Л Виготський В Пропп, В Топоров) На думку Ю Лотмана, структура літературного тексту є ієрархічною, багаторівневою, пов'язана з антиноміями І Канта, що позначилися на бінарних опозиціях «знак — значення», «текст — контекст», «структура — текст» тощо На кожному її рівні виокремлювали найпростіші, запозичені з семіотики компоненти, здійснювали їх точну реєстрацію (синтагматика) та об'єднання у відповідні класи (парадигматика), наділені комунікативними властивостями Проте вони, на відміну від загальновживаної мови, виконують функцію другої моделювальної системи Пріоритетним у тартусько-московській школі був аналіз лінгвістичних рівнів поетичного тексту, перекладів, фольклорної архаїки з використанням кількісних прийомів дослідження ритмо-метричних схем Прагнення віднайти засади метанауки спонукало структуралістів Вяч Іванова, В Топорова використати можливості семіотики при осмисленні гіпотетичного уявлення про архетип Світового Дерева Проблемним залишалося з'ясування семантики художнього тексту у зв'язку з позахудожніми чинниками та парадигматики під час висвітлення зв'язків між структурою й автором, структурою і реципієнтом Це було спричинено переважанням синхронних моделей наукового опису, базованих на статичному принципі, й нехтуванням діахронними, тобто історичними, які частково використовували прихильники формальної школи та Празького лінгвістичного гуртка В українському літературознавстві до С належали представники донецької школи, зокрема М Гіршман, В Федоров Цінними набутками С стали спроби докладного аналізу внутрішньотекстових відношень, бінарних опозицій на різних рівнях структури художнього твору, особливо в дослідженнях художнього мовлення, віршування, композиції, сюжету твору При цьому доступні чуттєвому сприйняттю зовнішні явища (епіфеномени) завжди засвідчували наявність глибинних структур, внутрішніх закономірностей Тому Р Барт прагнув віднайти єдину оповідну модель, Р Скоулз — модель системи власне літератури, Дж Каллер — систему конвенцій, що уможливлюють письменство С пережив своє піднесення із середини 50-х XX ст , зокрема засвідчене публікацією нарису «Печальні тропіки» (1955) К Леві-Строса Після звинувачень у формалізмі (1968), сцієнтизмі С поступився постструктуралізму, хоч у США продовжував зберігати свої позиції (Дж Каллер, К Гільєн, Дж Прінс, Р Скоулз, М Ріффатерр) Згодом структуралісти здійснювали дослідження з позиції наратології, постструктуралізму та деконструктивізму

Структу́рний ана́ліз нарати́ву *(лат structura будова, розміщення, грец analysis розкладання, англ narrative оповідь)* — тип аналізу тексту переважно на підставі його семантико-синтаксичних відношень

«Стру́ни. Антоло́гія украї́нської поэ́зії. Части́на I—II. Берлі́н, 1922» — літературно-художня ілюстрована антологія-хрестоматія в упорядкуванні Б Лепкого, що містила твори від найдавніших часів до сучасності, призначена «для вжитку школи й хати» Опублікована берлінськими видавництвами «Українська народна бібліотека» й «Українське слово» У першій частині видання були надруковані фрагменти переспівів «Слова о полку Ігоревім» Т Шевченком, В Щуратом, Б Лепким, пісні календарного циклу, історичні та ліричні, твори І Котляревського, Т Шевченка, П Куліша, Ю Федьковича, Л Глібова, С Руданського, О Кониського, С Воробкевича, М Старицького та ін У другій частині подані стислі вступні статті про письменників, твори яких вміщено в альманасі, список основної критичної літератури про них, передруки віршів Подано вибрані твори 44 поетів (І Франка, Лесі Українки, О Олеся, П Карманського, Б Грінченка, О Маковея, В Самійленка, М Вороного), літераторів молодшої генерації Т Галіпа, І Стешенка, Б Лепкого, Р Купчинського, Л Лепкого, О Бабія та ін Представлено кілька ліричних віршів («Гаї шумлять », «З кохання плакав я, ридав », «Гаптує дівчина ») П Тичини Антологія ілюстрована світлинами поетів, рисунками-портретами, що належать Б Лепкому

Студі́йна репети́ція *(італ studio, від лат studeo ретельно вивчаю, і лат repetitio повторення)* — різновид репетиції на телебаченні, під час якої редактор корегує зміст майбутньої передачі, а режисер — поведінку її акторів та учасників

Студі́йне мо́влення *(італ studio спеціальне приміщення)* — процес передавання зображення та його звукового супроводу (кіно-, відеофільми, безпосередні трансляції з павільйонів, комбіновані передачі) з телецентру на радіотранслятор

Студі́йний за́пис *(італ studio спеціальне приміщення)* — запис у студії на плівку радіо-, телепередачі, призначеної для трансляції в ефір

Сту́дія *(італ studio, від лат studeo ретельно вивчаю)* — творчий колектив, який виконує творчі, навчальні, експериментальні, видавничі функції, а в театральному мистецтві — і сценічні У літературознавстві так називають невелику за обсягом наукову розвідку, що порушує важливі проблеми У журналістиці С — спеціально обладнане приміщення (радіостудія, телестудія, тонстудія) для підготовки, запису, трансляції радіо-, телепередач Поняття «С » використовується і в значенні наукової розвідки, невеликої статті дослідницького змісту Воно поширюється і на видання аналогічного характеру, як-от збірник «Літературознавчі студії» Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (з 2001)

Ступене́вий спо́сіб ви́кладу — виклад певного наративу або літературно-критичних міркувань, якому властиві продумана почерговість епізодів і послідовність питань, що поступово розкривають проблематику теми без повернення до вже зображеного чи доведеного У С с в доцільно використовувати як принцип дедукції, так й індукції С с в був найпоширенішим у класицизмі, Просвітництві та реалізмі

Стя́гнення — пропуск одного складу у дольниках, написаних переважно дактилем чи анапестом Те саме, що й лейма

Суб'є́кт у літерату́рі *(лат subjectum підкладене)* — носій певної форми діяльності у художньому творі, який діє цілеспрямовано задля задоволення

своїх потреб (літературний суб'єкт, наратор, або розповідач, ліричний суб'єкт, ліричний герой, персонаж, дійова особа) С у л створений письменником згідно з вимогами літературного роду та жанру, відповідно до естетичних засад автора, ідіостилю, є основним чи другорядним у творі, існує у мовній формі С у л може виражати позицію автора, бути його дублером або резонером, надаючи твору автобіографічних ознак, може функціонувати у творі як автономна особа з рисами, зумовленими художнім задумом і світоглядними засадами автора Окремі С у л вступають у діалог з автором, виконують партнерські ролі С у л амбівалентний, сприймається як складник твору і одночасно надає йому цілісності, виконує функції наратора За моделлю А Ж Греймаса, йдеться про актант чи основну роль на рівні глибинної наративної структури, про пошуки об'єкта На рівні поверхневої наративної структури відбувається конкретизація протагоніста Ліричний суб'єкт, на відміну від нього, виражає і виголошує у формі монологу особисті переживання, відображаючи в них свій внутрішній світ, взаємини з іншими індивідами чи довкіллям Давніші концепції С у л визнавали його індивідуальність, самтожність і незмінність, вбачали в ньому центр актів мислення, почуття і волі, що виявлялись у мовленні, вчинках, ставленні до світу, інших індивідів і спільнот Новітні напрями (структуралізм, постструктуралізм, деконструкціонізм, постмодернізм) піддали сумніву постать С у л З'явилися версії про його децентрацію, розхитування, брак самтожності, мінливість і плинність, випадковість змісту, що його наповнює Утвердилася думка про втрачене і знищене Я Крайнього вияву вона набула в тезі «смерть суб'єкта» М Фуко, прихильниками якої також стали Ж Лакан, Р Барт, У Еко, Ж Дерріда Ця концепція в науці про літературу позначилася на відході від категорії С у л як самостійної і самодостатньої істоти, здатної до існування в ізоляції, в замкнутих і непроникних межах власного Я Більш поміркованy позицію в дискусіях про С у л зайняли М Бубер і М Бахтін Вони звернули увагу на важливе значення в письменницькій практиці категорії С у л та міжсуб'єктних відношень, а також на те, що вона з іншими чинниками впливає на характер літературних напрямів і шкіл Дослідженнями С у л займається антропологія літератури

Суб'єктивíзм *(лат subjectum підкладене)* — упереджене ставлення реципієнта до художнього твору С спричинений або нерозумінням сутності мистецтва, або тенденційним ставленням до автора, або смаками критика, або й сліпим дотриманням канону Тенденція С здебільшого притаманна провокативному літературознавству

«Суб'єктивна кáмера» *(лат subjectum підкладене і camera склепіння)* — прийом телевізійної та кінематографічної зйомки, що передбачає знімання камерою погляду персонажа для відтворення його внутрішніх переживань

Суб'єктúвний наратúв *(лат subjectum підкладене і англ narrative оповідь)* — розповідь, у якій погляди, вподобання, переживання явного наратора позначаються на зображуваних подіях, як у романі «Тигролови» І Багряного С н також називає відтворювані думки та почуття одного чи кількох персонажів

Суб'єктúвність *(лат subjectum підкладене)* — ставлення до когось або чогось, зумовлене поглядами, інтересами, смаками, вподобаннями суб'єкта Надмір С призводить до егоцентризму та суб'єктивізму, обмаль — до нівеляції індивідуальності У постмодернізмі лінгвістичну С протиставляють картезіанському суб'єкту як внутрішньо обмеженому агенту логоцентричної дії Така модель зазнає деконструкції, наголошує на залежності індивіда від мови у практиках сигніфікації Вона поширена у письмі, керованому differance, у дискурсі, в якому вбачають первинне середовище формування С, у феміністичній критиці, постколоніальних студіях тощо

Субкультýра *(лат sub префікс на означення підпорядкованості і cultura догляд, освіта, розвиток)* — система цінностей класичної культури, трансформована у свідомості певних соціальних груп, для яких вона стала специфічним світоглядом, угруповання, переважно молодіжне, що є цілісним автономним утворенням зі специфічним стилем та мисленням його представників

Сублімáт *(лат sublimatus піднятий, піднесений)* — продукт сублімації

Сублімáція *(лат sublimatio, від sublimo піднімаю, підношу)* — механізм перенесення нижчих, переважно сексуальних, потягів на інтелектуально й соціально вищі цілі Одними з перших звернули увагу на С німецькі письменники-романтики (Новаліс) та філософи (А Шопенгауер, Ф Ніцше) Ідею С з їхньої творчості запозичив З Фройд, розвинувши її у теорії психоаналізу як вихід із сексуальної кризи через вимушену стриманість завдяки якій трансформований сексуальний потяг спрямовується на культурну, творчу працю Хоча психоаналітична концепція спрямування енергії інстинктів на творчість була видозмінена, зокрема у працях німецького філософа М Шелера (вбачав у всіх формах природи схильність до С), її предметом і надалі є висвітлення зв'язків між біологічною та соціальною сферами, між особистістю й суспільством, специфіки художньої творчості

«Субóтній Ýжгород» — літературний альманах (Ужгород, 1999), реалізація проекту видавництва «Карпати» і «Ґражди» Вважається продовженням попереднього альманаху «Екзиль» До нового видання увійшли поезії П Мідянки, проза С Степи, В Горвата, І Ребрика, наукові студії «Василь Довгович людина бароко» Наталі Вигодованець та «До перекладу церковнослов'янської граматики Михайла Лучкая» К Галаса, завершення розпочатої в «Екзилі» праці «Історія Закарпаття спроба деміфологізації» Й Кобаля та ін

Субрéтка *(франц soubrette)* — роль спритної, дотепної, винахідливої, лукавої служниці, яка допомагає господарям у їх любовних інтригах та пригодах

Субстáнція *(лат substantia наявність, сутність)* — незмінна основа всього сущого Філософська категорія С відображає внутрішню єдність всіх форм руху буття, природи та історії У наратології, за Л Єльмслевим, С позначає матеріальний або семантичний складник дійсності, відмінний від форми, охоплює план вираження (мова, оповідання, кінофільм тощо) і план змісту

Субституція *(лат substitutio, від substituo підставляю, замінюю)* — вживання одного мовного елемента замість іншого, аналогічного Структура-

лізм тлумачить її як взаємозамінювання мовних складників у межах певного контексту з урахуванням їх функціональних можливостей, ознак самтожності, парадигматичних та синтагматичних зв'язків

Субстра́т *(лат substratum· підстилка)* — загальна, єдина, здебільшого пасивна основа різноманітних явищ, спільності або подібності однорідних об'єктів У мовознавстві термін застосовується на позначення елементів мови асимільованого народу в мові народу-завойовника, як-от дакської мови в румунській чи іберійської — в іспанській

Субти́тр *(лат sub префікс на означення підпорядкованості і франц titre титул, заголовок)* — напис, який подається внизу кадрів теле- чи кінофільму

Суге́стія *(лат suggestio, від suggero навчаю, навіюю)* — жанрова специфікація літератури, базована на нюансованій тональності, додаткових смислових натяках, передчуваннях Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, вона навіює читачеві думки і переживання письменника Поняття «С » з'явилося в англійській філології у XVIII ст у зв'язку з дослідженням орієнталістів, коли В Джонс та Х Вілсон переклали санскритський термін «в'янджана» як «сила навіювання» Його вживали Ш Бодлер та С Малларме, апробовував О Фет, перебуваючи під впливом філософії А Шопенгауера Теоретичного значення С надав Д Овсянико-Куликовський, який поглибив учення О Потебні про форму Однак термін не набув чіткого понятійного наповнення Соціопсихологи тлумачать С як підказування, навіювання слухачеві, програмування його настрою, літературознавці — як підтекст, другий і третій плани зображення, а О Веселовський застосовував його в обох аспектах Індолог Б Ларін вбачав у С прихований ефект, невід'ємний від поетичного мовлення, румунський літературознавець Л Ягустін вказував на словесно не виражені, навіювані поетичні настрої, що відображають внутрішню сутність ліричного твору Цими проблемами цікавився російський філософ В Соловйов, що засвідчує його стаття «Буддійський настрій у поезії» (1894) про поему «Давні речі» А Голенищева-Кутузова Поняття «С » найпоширеніше у психології, на позначення прямого (імперативного) чи опосередкованого впливу на душевну сферу людини, зумовленого потребою програмування її поведінки, виконання навіяного їй змісту При цьому застосовують спеціальні приховані словесні формули, що немовби мимохідь вводяться у свідомість сугерента, стають чинниками активного впливу на його поведінку І Черепанова («Будинок Чаклунки будова творчого несвідомого», 1996) пов'язує С як «арсенал засобів та прийомів спрямованого впливу» із настановою особистості, яка ще не усвідомила себе готовою «до певного сприйняття, вирішення, дії» Московський дослідник В Аллахверхов («Психологія мистецтва есе про таємницю емоційного впливу художнього твору», 2001) переносить функціональні можливості С на ефект контрасту, коли дисонанс у художньому тексті активізує свідомість реципієнта, змушує його інтерпретувати (спосіб творення суперечностей), конструювати «логічну неможливість» (шквал оксюморонів), двозначності, переходячи від «поверхневого тексту» до внутрішнього, неусвідомленого, «породжувати оманливі очікування» (алогізм сюжету), грати з символами При цьому різні семантичні, тропеїчні, стилістичні тощо засоби можуть використовуватися як на пантекстуальному (сюжетному) рівні, так і у фрагментах художнього твору Підвалини розуміння С в українському літературознавстві закладав І Франко («Із секретів поетичної творчості») на підставі тлумачення «верхньої» і «нижньої» свідомості, запозиченого у німецького вченого М Дессуара І Франко вважав, що поет творить у «непритомнім стані», «задля доконання сугестії мусить розворушити цілу духовну істоту, зворушити своє життя, напружити свою уяву», «пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло влитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню» Предметом зображення у С , як і в медитації, є духовна сфера, внутрішні конфлікти морально-психологічного характеру Відмінності зосереджені на цільовій настанові твору, його образній системі, які викликають алюзії на душевний стан, невловні для раціональних мовних структур, на серпанкову, чарівливу, принадну неясність, коли *«напівтінь божевільної сивої кішки / між черевиків блукає, немов між могил»* (Наталка Білоцерківець) С походить від давньої словесної магії, зазвичай викликає різні уявлення, не називаючи їх, здатна заповнювати асоціаціями пропущені ланки експресивного висловлення *«І я — мов тінь І тінь її / Я викликаю чистим словом»* (Людмила Таран) Тут зайва будь-яка аргументація та логічний висновок Головну роль виконують багатопланові асоціативні зв'язки, хиткі інтонаційно-мовленнєві конструкції, підтримувані активізованою ритмомелодикою, емоційною аурою тексту Водночас першорядного значення надано витонченій символіці, синтезу полісемантичного ліричного сюжету, коли образи немовби гіпнотизують, викликають сновидні картини

В обличчя — сонце золоте,
В очах відбилася блакить
І як не віриться у те,
Що тінь за спиною стоїть,
І навіть крапелька роси
За шию
Падає
З коси (Л Талалай)

С відображена у народній творчості (замовляння, ворожіння, календарно-обрядові пісні, загадки тощо), у ліриці, зокрема у поезії романтиків (Л Боровиковський, А Метлинський, В Забіла, ранній Т Шевченко та ін), символістів (О Олесь, М Вороний, Г Чупринка, Б Лепкий, В Пачовський, Д Загул, Я Савченко та ін), які домагалися чистого звукового образу, у творах імпресіоністів (В Чумак, В Еллан), сюрреалістів (Ф Потушняк, частково Б -І Антонич) Д Донцов знаходив приклади вживання С у поезії Лесі Українки Частіше сугестивні вірші з'являються у творчості поетів з інтроспективним мисленням (В Сосюра, М Йогансен, В Свідзинський, Д Павличко, М Вінграновський, І Драч, В Коломієць, В Підпалий, І Калинець, В Голобородько, В Кордун, Л Талалай, П Мовчан, Людмила Скирда та ін), але трапляються і в поетів-екстравертів («Зимова ніч» Б Пастернака, «Бал в опері» Ю Тувіма, «Гофманова ніч», «Сліпці» М Бажана, «Осінній день, осінній день, осінній » Ліни Костенко) У версифікаційній С особливе зна-

чення надається фониці вірша, наспівності, ритму, інтонаційному малюнку Через них поетові вдається зачарувати читача невловним рухом складних емоцій У таких випадках Елеонора Соловей використовує поняття «сугестивний ліризм» Така поезія найближча до музики, її засоби виразності виходять на перший план, а семантика видається другорядною, як в одному з віршів В Коломійця

Самота Се мета?
Тоскно між сосен
у небо струн
музика осінь
синьо сум [ ]

Сугестивні віяння притаманні також прозі (новелістика М Коцюбинського, «Блакитний роман» Г Михайличенка, повість «Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М Йогансена, романи «Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники» Ю Яновського, «Герострати» Емми Андієвської, «Дев'ять оповідань» Дж Д Селінджера, «Золоті плоди» Наталі Саррот) та особливо драматургії Ще Арістотель наголошував на великій силі навіювання сценічного мистецтва, що викликає ефект катарсису С досліджують літературознавці Б Томашевський, О Квятковський, Лідія Гінзбург, Я Славинський, І Шпаковський, а в Україні — А Макаров, Ю Тимошенко, Елеонора Соловей, Ярина Цимбал та ін

Сугі́та — форма християнських гімнів, поширена переважно у Сирії, мала вигляд патетичного діалогу, сформованого за текстами Св Письма

Су́дження — зв'язок між двома поняттями, вираженими суб'єктом і предикатом, представлений розповідним реченням С буває істинним чи хибним, частковим чи загальним, атрибутивним чи категоричним, модальним На відміну від твердження, не має психологічного відтінку

«Суди́лище любо́ві» *(франц cour d'ammor)* — поширені серед попередників-трубадурів палацових ігри-забави під головуванням поважних панн, втаємничених у сердечні справи, які розглядали любовні проблеми Поняття Ж Нострадама, запроваджене в 1575 Пам'яткою, що зафіксувала такі забави, вважається трактат «Про кохання» (XII ст) Андрія Капелана, яким захоплювався Стендаль («Про любов», 1822)

Сузі́р'я *(англ constellation)* — форма зорового вірша, що має нагадувати зоряне небо, використання графічного відображення як елемента значення, поняття С Маларме Основний прийом С — інверсія, що відповідає опозиції «теза — антитеза» С використав у своїй творчості швейцарський поет, прихильник конкретної поезії О Гомрінгер (вірш «Пінг-понг»)

пінг-понг
пінг-понг пінг-понг
пінг-понг пінг-понг
пінг-понг

Су́ма *(лат summa сукупність)* — жанр середньовічної філософської літератури, призначений для систематичного викладу теологічних знань за строгою композицією, що охоплювала різні теми «Сума про істоти» (прибл 1240) німецького богослова Альберта Великого, «Сума теології», приписувана Александру із Гельса, антиязичницька «Сума філософії» (1259—64), «Сума теології» (1267—73) Фоми Аквінського, «Сума про благо» Ульріха Страсбурзького, «Сума логіки» У Окамми Жанр занепав у XVI ст

Сума́ріус *(лат summa сукупність)* — назва поетичних творів у давньопольській літературі, як-от «Сумаріус віршів» М Морштина, а також коротка інформація про театральну виставу С називали і різновид політичної сатири у вигляді псевдоп'єси, що імітувала сценічне мистецтво, наприклад «Запустний акт комедіантів» (1699)

Сума́ція *(лат summa сукупність)* — у концептичних барокових віршах — поєднання певних мотивів Вважалася одним із принципів поетичного сюжетотворення, як у каталогічному вірші «Минути» Івана Величковського

సумі́жне римува́ння, або **Па́рне римува́ння,** — див **Схе́ма римува́ння.**

Сумі́рність — повна або приблизна ритмічна збіжність звукових періодів, яку визначають кількісні (тривалість звука, кількість складів та їх поєднань) та якісні (висота і сила звука) характеристики Кількісна С притаманна античному, квантитативному віршуванню, побудованому на впорядкуванні довгих і коротких складів, де основою була кількість часу для вимови короткого складу (мори) Якісна С характерна для фоноритмічних мов (китайська, в'єтнамська) Вона поширюється і на квалітативну систему версифікації новоєвропейської поезії, де розвивалися силабіка і силабо-тоніка

Су́міш *(нім Miszellen, франц melanges, польс miscellanea, рос смесь)* — збірник творів різних авторів на різну тематику, укладений без певної системи

Су́на *(араб , букв поведінка, звичай)* — священна книга мусульман, доповнення і тлумачення Корану, складена ісламськими богословами в VII—IX ст з різних переказів про життя Мухаммеда Від цієї назви походить сунізм (з VII ст) — один з основних напрямів ісламу, прихильники якого визнають священними як Коран, так і Суну, вшановують, крім Мухаммеда, ще чотирьох правовірних халіфів Їх вировчення позначилося на суфізмі, що виник на межі VIII—IX ст

Суперекслі́брис *(лат super префікс на позначення найвищої якості і ex libris, букв з книг)* — екслібрис, викарбуваний або наклеєний на зовнішній поверхні обкладинки книги

Супере́чка, або **Спір,** — словесне змагання між двома чи кількома особами з приводу певного питання, в якому кожна сторона обстоює власну думку Найпоширенішими різновидами С вважають полеміку та дискусію

Супере́чка про «да́вніх» і «нови́х» — перманентна літературна дискусія у французькій літературі на межі XVII—XVIII ст прихильників оновлення письменства і традиціоналістів, переважно педантичних учених, класицистів, суддів Вважається, що її започаткував антикласицист Ш Перро, який виступив 27 січня 1687 на засіданні Французької академії, зачитавши власну поему «Вік Людовіка Великого» Проте вона розгорталася вже у трактатах «Захист та прославлення французької мови» (1549) Ж Дю Белле, «Різні думки» (1608—20) А Тассоні, формувалась у дискусії 1653—74 про християнські чуда, прихильники яких (Ж Скюдері, Ж Шаплен, Д де Сен-Сорлен)

спростовували абсолютизовані зразки творів Гомера та Вергілія, вимагали відмови від обов'язкової латини, полемізували з ренесансними гуманістами, вважали, що в епопеї доцільними були б християнські, а не античні мотиви, як у поемах Т Тассо На захист «давніх» стали класицисти, зокрема Н Буало, Р Рапен Під час нової хвилі полеміки 1676—77 «нові» обґрунтовували непотрібність написів латиною на пам'ятниках Виступ Ш Перро став третім, найгучнішим етапом перманентної дискусії, на якому обстоювали прогресистські уявлення, пов'язані з наукою і технікою, розквіт яких припав на добу Людовіка Великого Письменника підтримав Б Фонтенель («Вільні міркування про давніх та нових», 1688) Протилежної, традиціоналістської, позиції дотримувалися Н Буало, відобразивши її в низці гострих епіграм, Ж Лабрюєр («Характери», 1688), обстоюючи незмінність людської душі Ґрунтовні антираціоналістські, антиміметичні, антиавторитарні «Паралелі між давніми та новими у питаннях мистецтва та науки» (1688—97) спонукали деяких опонентів «нових» (Ж Лафонтен, Ж Расін) припинити полеміку, натомість Н Буало видав працю «Критичні зауваги про деякі місця із творів Лонгіна» (1694) Четвертий етап суперечки пов'язаний із протиставленням наближеного до першоджерела перекладу «Іліади» Гомера елліністки Анн Дасьє та скороченої версії цієї поеми, яку написав поет У де Ла Мот, що, не знаючи грецької мови, перетворив гомерових героїв на галантних персонажів сучасної йому французької літератури, наголошував у передмові на несприйнятті стилістики античного твору Анн Дасьє відповіла на передмову різкою статтею «Про причини зіпсованого смаку» (1715) Полеміку між обома авторами прагнув припинити Ф Фенелон («Лист про заняття Французької академії», 1714)

Суперобкла́динка *(нім Umschlag, англ jacket, франц jaquette, польс obwoluta, рос суперобложка, від лат super префікс на означення найвищої якості)* — додаткова обгортка книги з малюнком чи текстом, яка є елементом художнього оформлення, захищає її палітурку від забруднення

Суперстра́т *(лат superstratum верхній шар)* — елементи нашарування переможеної мови народу-завойовника у мові-переможниці корінного етносу, наприклад тюркські (булгарські) елементи в болгарській мові

Суплі́ка *(лат suplicatio спокута, благання)* — письмове прохання чи скарга, адресовані здебільшого посадовим особам Відоме було це поняття й українському письменству першої половини XIX ст, наприклад «Суплика до пана іздателя» (1834) Г Квітки-Основ'яненка

Суплíка́ція *(лат suplicatio спокута, благання)* — публічна молитва у вигляді апострофи до богів, розглядається як одна з риторичних фігур Притаманна «Іліаді» Гомера У католицькій літургійній поезії С називають хоральний спів, що починається від слів «Святий Боже, святий кріпкий», передбачає звертання до всіх святих Зразком жанру є «Суплікація» А Немоєвського

Супремати́зм *(лат supremus найвищий)* — авангардистська течія у 20-ті XX ст, яку започаткував художник К Малевич, автор програмового твору «Чорний квадрат» Для С характерне поєднання простих кольорових геометричних фігур (квадратів, трикутників, кіл), які трактували як накладені на площину об'ємні форми

Су́ра *(араб, букв ряд, сходинка, ступінь)* — назва розділу Корану, який, за мусульманським віровченням, містить викінчене об'явлення, повідомлене Аллахом Мухаммеду Коран складається зі 114 С, кожна з яких утворена різною кількістю версів (аят), починаючи від невеликої за обсягом (аль-Фатіха, тобто вступна), за якою постає найбільша, друга, а інші розташовані за спадною кількістю версів За місцем проголошення Мухаммедом С розмежовують на меканські та мединські Їх вивчав А Кримський («История арабов и арабской литературы, светской и духовной», М, 1910—13)

Су́ржик *(букв суміш жита з пшеницею, ячменю з вівсом тощо, неякісне борошно з такого зерна)* — поєднання в мовленні людини кількох мов В Україні за умов штучної двомовності сформувався українсько-російський С, що розмиває норми української літературної мови *самольот, січас, строїть, займатися в школі* тощо Українсько-польський С спостерігали в XIX — у першій половині XX ст на західноукраїнських землях, що перебували під владою Польщі С використовується у письменстві зі стилістичною метою, для розкриття світогляду персонажів, їх сатиричного зображення (оповідання «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» В Винниченка) С є мовлення одного з персонажів повісті «Образа» А Любченка *«Я ж сам чернігівський, у мене ж прадіди — козаки Я согласен прийняти мову Но помилуйте, не в такой же мірі Кобзар — це я понімаю Але якийсь плутаний галицько-польський діалект оцих наших радянських українців, видуманий якимось фантазьором »*

Суря́дність, або **Парата́ксис,** — відношення між синтаксично рівнозначними, незалежними один від одного складниками (словами, членами речення, компонентами складного речення) У простому реченні С характеризує поєднані сурядними сполучниками чи інтонацією однорідні члени речення (М Рильський *«Запахла осінь в'ялим тютюном, / Та яблуками, та тонким туманом »*), у складному реченні — частини складносурядного речення, однорідні супідрядні речення чи кілька головних речень

Німим отверзуться вуста,
Прорветься слово, як вода,
І дебрь-пустиня неполита,
Зцілющою водою змита
Прокинеться (Т Шевченко)

Суспе́нція *(лат suspensus підвішений)* — затримка у певний момент оповіді з метою посилення уваги реципієнта Як стилістичний прийом С призначена для представлення додаткової інформації або запровадження позафабульних елементів на зразок ліричного відступу

Сустена́ція *(лат sustenatio відволікання)* — риторичний прийом, який використовують у наративах для відволікання уваги реципієнта від головних подій, переключення на моменти, несподіваність яких викликає зацікавлення

Су́тра *(санскр sutra нитка)* — давньоіндійська священна та наукова книга У С тлумачилися веди, подавалися відомості з ритуальних дійств, права, фонетики, граматики, метрики, астрономії Такі

трактати були поширені у пізнішій індійській лінгвістиці Їх автори з метою кращого запам'ятовування використовували мнемотехнічні техніки у поданні матеріалу

Суфізм *(араб suf· вовна)* — мусульманський містицизм, основою якого є різноманітні релігійно-філософські концепції, спрямовані на єднання людини з Аллахом (Абсолютом) внаслідок її самовдосконалення Термін запровадив аль-Біруні С увібрав тенденції зороастризму, індуїзму, буддизму, юдейства, маніхейства, братства, які могли суперечити одна одній Виник на межі VIII—IX ст як різновид аскетизму, протесту проти соціальної несправедливості, тому був випробуваний під час антимонгольського повстання сербедарів (XIV ст) в Ірані та Середній Азії С стимулював розвиток різних жанрів літератури, які відображали його ідеологію Передусім ідеться про коментарі до Корану, релігійно-філософські та дидактичні трактати X—XII ст на зразок «Знайомства з ученням суфіїв» Келабаді, «Сили сердець» Абу Таліба Меккі, «Воскресіння знань про віру» аль-Газалі, а також словники містичної символіки, житія суфійських шейхів (X—XV ст), як-от «Оздоба святих» Абу Нуайма аль-Ісфагані, «Розряди суфіїв» Абу Абдуррахмана ас-Суламі, «Пам'ятка святих» Фарідад-діна Аттара, «Повів дружби з оселі святості» Абдуррахмана Джамі тощо Популярними були насичена зображально-виражальними засобами новелістика та поетичні жанри дидактичні месневі, ґазелі, рубаї тощо, позначені ознаками семаа, тяжінням до особливої музичності, суголосної танцю Часто лірика суфіїв набувала фатального змісту, як у Сааді чи Омара Хайяма Вірші Сааді порівнювали з чашею із трунком, випивши який, безумець набереться мудрості, натомість поезії Хайяма здатні посилити божевілля Суть у творах С зашифрована в символах, які фіксують тонку градацію любовного пориву до ототожненого з Істиною Абсолюту Кохана, прихована за чадрою, у ліриці суфіїв утілює Бога з його красою, недосяжною для земного розуму Переживання в сублімованій формі відтворені на семантичному полі бінарних опозицій «розлука — побачення» Творчість С характеризували не лише вишукані виражально-зображальні засоби, а й сугестія, ідеалізація душевних переживань, обстоювання свободи людського духу Особливе місце в системі тропів посідала амбівалентна метафора, в якій конкретно-чуттєвим образам надано суфійської символічності Найвідоміший образ метелика, закоханого у свічку і спаленого в її вогні, використав Й -В Гете у своєму «Західно-східному дивані» Двопланова суфійська лірика виражала ступеневе гностичне пізнання Абсолюту, що засвідчило перше рубаї, немовби написане шейхом Абу Язиду Бістамі (IX ст), в якому йдеться про шлях любові арифа (гностика) з келії (благочестя) через сердечне переживання божественної Істини та визволення від буденності до повного самозречення (фана) при злитті з Абсолютом, його осягненні (марифат) Поезії було властиве тематичне розмаїття Відчутні пантеїстичні мотиви у творчості пантеїста Омара ібн аль-Фаріда (1182—1235), Ібн аль-Арабі (1165—1240), автора «Гемм мудрості» («Фусус аль-гікам»), аш-Шарані (помер у 1565) та ін Така лірика, започаткована на зібраннях суфіїв у Хосарані, поширювалася в країнах всього ісламського світу З любовних рубаї найвідомішими були твори шейхів XI ст Абу Саїда ібн Абі-ль-Хайру Мейхенського, Ібн Бакуйє (Баба Кухі), Баби Тагеру Ор'яну, ґазелі та ритмізована проза Абдаллаха Ансарі Гератського, особливо доробок Санаї (помер 1141), Фаріда ад-діна Аттара та Джалаледдіна Румі (1207—73) Їхню традицію в XIII—XIV ст поглиблювали Абу Хамід Аухададдін Кермані (помер у 1298), азербайджанці Аухаді Марагаї Ісфагані (помер у 1338), автор віршового катехізису суфійської символіки «Трояндник таємниць» Махмуд Шабустарі, автор екстатичної поеми «Книга закоханих» хамаданець Фахріддін Ібрагім Іракі (помер у 1289), Афзаладдін Мухаммед Каші (Баба Афзал), який писав прозові трактати і катрени Мухаммед Ширін Магрібі (помер у 1406) вдавався до інтертекстуальної практики, варіюючи у своїх касидах мотиви поезій Ібн аль-Арабі Яскравою постаттю був персо-таджицький поет Кемал Гуджанді (помер у 1400), ґазелі якого, виповнені витонченими еротичними переживаннями, характеризує високий рівень досконалості До поезії XV ст увійшов доробок суфіїв Шаха Німаталлаха Валі (помер у 1481), таджика Бадріддіна Хілолі, любовні ґазелі якого стали народними піснями С, практикований в арабській літературі, позначився на ліриці Нізамі, Сааді, Гафіза, Джамі, на тюркомовному письменстві, відомому в Середній Азії, Азербайджані і Туреччині Положення ортодоксального С розробляв шейх Ахмед Ясаві (помер у 1166), сенсуалістські мотиви були притаманні доробку Ібн аль-Арабі, досвід попередників із ренесансними ідеями поєднував Алішер Наваї, пантеїстична єресь переважає у творах азербайджанських гуруфітів Несімі (помер у 1417), Касіма аль-Анвара (помер у 1434) У турецькому письменстві С пов'язаний із житійним жанром про Ахмеда Ясаві, Джалаледдіна Румі та ін Афганською мовою (пушту) писали рошанійці Баязід Ансарі, Мірза-хан Ансарі, найвідоміший серед них Абдуррахман (1632—1708), малайською мовою — Гамза Пансурі, Шамсуддін Пасейський, Нуруддін ар-Ранірі, курдською — Мела Ахмед Джезірі, автор відомої поеми «Шейх Сан'ан» Мухаммед Факі Тейран Привнесений з мусульманського світу (завдяки чиштіє, кадиріє, накшбадіє), С вплинув і на індійську літературу, викликавши появу зустрічних течій, якот сугравардіє Деякі представники цих рухів (наприклад, чиштіє) поєднували функції проповідників та письменників, спочатку писали переважно мовою фарсі, поступово переходячи на місцеві мови Так, шейх Фарід Шакарагандж (1173—1265) одним із перших звернувся до пенджабської мови Індійські суфії, полемізуючи з індуїзмом та буддизмом, не протиставляли їм свої моделі світобачення, обстоювали віротерпимість Їхнім творам властивий синтетизм Так, поети XVIII ст Варіс Шах та Гашим Шах, переосмислюючи пенджабську версію про ідеальних закоханих Сассі та Пунну і синдхську — про Гір та Ранджгу, зверталися до класичних зразків «Лейлі і Меджнун», «Фархад і Ширін», а Шах Абдула Латіф («Шах Рісал») поєднував суфійське месневі з індійськими гімнами, використовуваними у письменстві бхакті Були спроби поєднати суфійську концепцію «єдності сутнього» (Ібн аль-Арабі) з моністичним ученням «адвайта веданти», що зазнавали критики Ахмада Сіргінді Його погляди вплинули на творчість Беділя (1644—1721), на формування індійського сти-

лю у С, наприклад у поезії Мухаммада Ікбала (1877—1938) Найпершим жанром, до якого зверталися індійські суфії, була агіографія, що засвідчили висловлення шейха Нізамаддіна Аулія Чишті (1253—1325), записані його послушником, поетом Гасаном Дехлеві (1253—1327), у п'ятитомнику «Користі сердечні» (1322) Вплив суфійського світогляду помітний у поемі «Сходження світил» (1298—99) видатного поета Аміра Хосрова Дехлеві (1253—1325), що сприймалася за творчу відповідь на «Скарбницю таємниць» Нізамі

Суфле́р *(франц souffleur, від souffler підказувати)* — працівник театру, зобов'язаний стежити за репетицією та виставою на підставі вивіреного тексту п'єси, підказувати акторам текст їх ролей

Сухи́й стиль — уникнення тропів та стилістичних фігур, за термінологією Феофана Прокоповича

Суці́льна ве́рстка — спосіб компонування великого, поділеного на розділи матеріалу, найпоширеніший у газетах, сторінці-плакаті Полягає у повному заповненні набором колонок без точного визначення місця для окремих його частин При цьому збільшується формат набору, виокремлюються розділи, що починаються ініціалами або заголовками одного кегля

Суці́льний набі́р — друкарська форма, виготовлена з тексту без формул, літер латинського чи іншого алфавіту, шрифтів кількох накреслень

Суча́сна украї́нська літерату́ра, або **Нові́тня украї́нська літерату́ра,** — період розвитку української літератури, започаткований на межі XIX—XX ст у зв'язку з появою письменника з новим типом художньої свідомості (модернізм), який гармонійно поєднав критерій краси з критерієм правди (М Коцюбинський, В Стефаник, Леся Українка, Ольга Кобилянська, М Вороний, В Винниченко, «молодомузівці» та ін) Творчі пошуки молодшого покоління митців супроводжувалися дискусіями щодо шляхів розвитку українського мистецтва, історичної виправданості модернізму, джерелами якого були не лише віяння європейської літератури, а й національна «філософія серця» У перші десятиліття XX ст відбулася інтеграція наддніпрянської і західноукраїнської літератур Цей процес був започаткований І Франком, але урвався із встановленням радянської влади Під час національно-визвольних змагань 1917—21 помітним явищем видалися «Музагет» та синтетична збірка П Тичини «Сонячні кларнети» Згодом штучно розмежована література розвивалася кількома паралельними потоками на Наддніпрянщині, в еміграції та Західній Україні Поряд із модернізмом був поширений авангардизм, різновидом якого стали футуризм, що еволюціонував від кверофутуризму до панфутуризму Нової Генерації, конструктивізм (динамізм-спіралізм) та ін До творчої генерації 20-х XX ст , сформованої в попередні десятиліття на іманентній основі, яку Д Лавріненко назвав «розстріляним відродженням», належали П Тичина, М Зеров, М Рильський, Є Плужник, В Підмогильний, М Хвильовий, М Куліш, Лесь Курбас та ін В українській літературі з'явилися нові форми поезії, експериментальної прози, драматургії, сценічного мистецтва, було оновлене малярство (бойчукісти та ін), започаткована кінематографія Це покоління зазнало репресій у 30-ті XX ст , коли було знищено три чверті українських письменників Незважаючи на домінування культивованого компартією штучного методу «соцреалізму», репресії українське письменство подало твори неперересічної художньої вартості (О Довженко, Зінаїда Тулуб, І Кочерга, В Свідзинський, О Гончар, Ліна Костенко, І Драч, В Стус, Гр Тютюнник та багато ін) Під час Другої світової війни його твори з'являлися як на території СРСР, так і на землях, окупованих Німеччиною, авторами були радянські письменники, повстанці (вояки УПА) С у л розвивалась у доробку шістдесятників та опозиційного дисидентства, в діяльності угруповань і шкіл, що здійснювали пошуки достеменного мистецтва (Київська школа, «тиха лірика», «химерна проза» та ін), особливо напружені у 80-ті XX ст (творчість В Герасим'юка, І Римарука, В Медведя та ін) В еміграції у роки міжвоєнного двадцятиліття діяла «Празька школа» (Ю Дараган, Є Маланюк, О Стефанович та ін), у ліриці якої переважали вольові імперативи та історіософські візії Невдала спроба інтегрувати різнопотоковий літературний рух відбулася після Другої світової війни в середовищі МУРу (У Самчук, Ю Шерех, І Костецький, І Багряний, В Барка, О Зуєвський та ін), який висував пасеїстичну програму «Великої літератури», запроваджував штучний національно-органічний стиль Українське письменство в еміграції у різних країнах світу мало організаційні осередки Найпомітнішим було Об'єднання українських письменників «Слово», представники якого прагнули поєднати традиційні здобутки та новітні віяння в літературі Радикальніших настанов дотримувалась Нью-Йоркська група, що тяжіла до сюрреалістичної естетики та концепції екзистенціалізму (О Тарнавський, Б Бойчук, Б Рубчак, Емма Андієвська, Патриція Килина та ін) З кінця 80-х XX ст , після зникнення з літературного простору «соцреалізму», відбувається інтеграція різних потоків української літератури в одне річище, піднесення творчого життя в різних виявах — від неоавангардизму до спроб здійснити новий синтез національного мистецтва, окреслити його творчу перспективу на основі постмодернізму, що є одним із сегментів розмаїтої С у л

«Суча́сність» — місячник літератури, мистецтва, громадського життя українців в еміграції, заснований у Мюнхені в 1961 на базі двотижневика «Сучасна Україна» за редакцією І Кошелівця, Ю Лавріненка, В Бургардта, Б Кравціва, Ю Шевельова та ін З 1992 журнал друкується в Києві за редакцією Т Гунчака та спочатку І Драча, нині — І Римарука На сторінках видання вміщували пам'ятки літератури, твори сучасних письменників як еміграції, так і шістдесятників, дисидентів, представників Київської школи тощо, публікували матеріали, заборонені радянською цензурою Журнал визначають вільне висловлювання думок, розмаїття порушуваних проблем, об'єктивність викладу, подання докладної хроніки національного культурного та наукового життя, високий поліграфічний рівень У часописі друкували поезії І Качуровського, Наталки Білоцерківець, Л Талалая, А Кичинського, С Набоки, В Затуливітра, Д Кременя, М Григорів, В Кордуна, М Воробйова, І Римарука, Людмили Таран, М Лазарука, Н Гончара, В Старуна, В Слапчука, С Бондаренка, М Фішбейна та ін , прозові твори В Шевчука, Марії Матіос, В Затуливітра, Ю Косача, П Щегельського, К Москальця, В Шкляра, В Слапчука, Ірен Роздобудько, І Андрусяка, спогади Михайлини Коцюбинської, Ірини Жи-

ленко та В Лісового, листування І Світличного з подружжям Калинців, матеріали про життя і творчість В Стуса, статті С Грабовського, Ніли Зборовської, Ю Барабаша, розвідку «Голод 1932—1933 років політичне керівництво УРСР і Кремль» Ю Шаповала, рецензії М Павлишина на роман «Дванадцять обручів» Ю Андруховича, М Стріхи на «Літопис українського перекладу» З'являються й літературознавчі студії М Р Стеха про п'єси «97» та «Комуна в степах» М Куліша, Ю Мариненка про прозу І Костецького, інтерв'ю Тетяни Лисенко з Еммою Андієвською Друкуються також маловідомі твори, як-от стаття «Футуризм» П Карманського Іноді журнал організовує «круглі столи» Один із них, присвячений творчості І Качуровського, відбувся у жовтневому числі 2004 Деякі номери висвітлювали мистецтво окремої країни Так, у січневому випуску журналу (2002) ішлося про польську культуру та літературу У 2003 з'явився «Бібліографічний словник журналу "Сучасність" 1961—2003» в упорядкуванні М Чубука

Сфéра áкції *(грец sphaira куля і лат actio дія, дозвіл)* — сукупність функцій, відповідних певній ролі чи драматичному героєві, може бути розподіленою між кількома персонажами С а у фольклорі налічують вісім лиходія, дарувальника, помічника, принцеси та її батька, власне героя, відправника, псевдогероя Термін В Проппа

Сфрагíда *(грец sphragis карб, печатка)* — згадка автором у віршовому творі свого імені чи прізвища С відома з античної доби («*Так сказав Фукідід*»), стала обов'язковим атрибутом у класичних арабських та тюркомовних літературах («*Пам'ятай, Махтумкулі, / Що ти гість на цій землі*») Прийом С використовують й українські поети

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко
(Б-І Антонич)

Сфрагíстика *(грец sphragis карб, печатка)* — історична наука, що вивчає печатки як пам'ятки матеріальної культури та писемності, досліджує умови та способи їх застосування

Схéма *(грец schēma вид, форма)* — спрощене зображення, викладення думки у загальних рисах За Ф Барлетом, абстрагована, послідовно впорядкована, цілеспрямована семантична рамка, яка відображає різні аспекти дійсності в узагальнених рисах, відповідає фреймам, планам, сценаріям

Схéма римувáння *(грец schēma форма і rhythmos мірність, сумірність)* — спосіб розташування рим у структурі вірша, позначених літерами латинської абетки У силабо-тонічній системі поширені такі різновиди С р суміжне, або парне (*aabb*), перехресне (*abab*), кільцеве, або оповите (*abba*), тернарне (*aabccb*), кватернарне (*aaabcccb*) Виокремлюють й інші С р залежно від строфічної будови (терцет, сонет, секстина, нона, децима, онєгінська строфа тощо) У віршах, особливо у східних літературах, спостерігається монорима (ґазель, рубаї, шаїрі тощо)

Схемати́чність літерату́рного тво́ру *(грец schēmatismos вид, форма)* — властивість літературного твору, яка зумовлена його мовною природою, зокрема умовністю й асинхронністю знаків усної і писемної мови, а також природою зображеного у творі світу Мова позначає явища загалом і неокреслено, а твір представляє окремі постаті і події шляхом відбору їх специфічних ознак Якщо, наприклад, у казці оповідається про «бабу Ягу з довгим носом», то не уточнюється, про яку саме довжину йдеться У літературному творі нехтують багатьма характеристиками, притаманними істотам чи предметам реального світу Така схематичність виявляється на всіх рівнях структури твору у звучанні, смислі зображених предметах і обставинах їх появи Загальність значень у тексті літературного твору і вибірковість ознак зображених постатей, подій, речей спричинюють появу у творі недоокреслених місць та потенційних аспектів, які потребують конкретизації

Схíдці — див **Схóдинки.**

Схóдинки — ступінчасте графічно закріплене членування віршового рядка на окремі ритмічно-інтонаційні та експресивно-смислові, синтаксичні фрагменти задля увиразнення поетичного мовлення С застосовуються у віршуванні, де окремим словам чи групам слів надається більше інтонаційної самостійності (фразовість) із посиленням функціонального навантаження пауз, що розглядається як допоміжний засіб доповнює логічне членування віршового рядка емоційним Вважається, що С запровадив А Бєлий (збірка «Золото в блакиті», 1903) В Маяковський уже розподіляв віршові рядки на самостійні графічні відтинки, перетворивши цей принцип на композиційний складник свого ідіолекту Однак С існували в поезії і раніше, зокрема їх елементи поряд з енжамбеманом наявні у творах Т Шевченка

Не пила й не їла
Стара Ганна
  «Катерино!
Коли в нас неділя?»
«Післязавтра»
  «Треба буде
Акафіст найняти [ ]»

Цікаві зразки С є і в доробку Г Чупринки, зокрема у його збірці «Огнецвіт» (1909)

То повіє, то ущухне
Буйний вітер на роздоллі
Глянь — мигне та й знов потухне
Огоньок заблудлий в полі
    Глянь — дрижить,
    Біжить,
  Палає,
В далеч промінь посилає,
  Миготить,
    Летить,
      Як дух!
Глянь — потух!
То повіє, то ущухне
Буйний вітер на роздоллі
Глянь — мигне та й знов потухне
Геній Духу в чистім полі

С застосовуються не лише в тонічному вірші, а й у класичних формах, зумовлені творчими настановами, що постають перед поетом Так, у доробку Ліни Костенко «Летючі катрени» написані С, які увиразнили п'ятистопний ямб

І знов те ж саме
    знову за своє
І дух людський знемігся
    окрилатів

Христос
не знаю
може де і є
Зате в очах рябіє од Пилатів

Див **Драби́нка.**

Схола́стика *(нім Scholastik, від лат scholastikos, з грец scholē школа)* — середньовічна система навчання, яка схематизувала внутрішній світ людини, характеризувалася умоглядністю, догматизмом, настановами на заучування текстів Св Письма, вивчення латини давньогрецької і церковнослов'янської мов Виокремлюють ранню С , пов'язану з неоплатонізмом (VIII—XII ст), та пізню, зорієнтовану на арістотелізм (XIII—XIV ст) С сприяла поглибленню логіко-гносеологічної й етичної проблематики, деталізувала принципи риторики і поетики С передбачала навчальні цикли тривіуму і квадривіуму Така система навчання спонукала до реформації, заснування університетів, поширення, зокрема в Україні, братських шкіл, розвитку шкільної драми, курйозної поезії тощо Літературознавці по-різному оцінють її вплив на барокову літературу Так, С Єфремов, виходячи з народницьких настанов, вважав, що «мертвущий шаблон та важка формалістика часто забивали [ ] усякий прояв щирішого почуття, свіжішої думки, безпосереднього відгуку на життя» Натомість Д Чижевський, спираючись на уявлення про іманентні властивості письменства, був схильний вбачати у тогочасних творах зразки високого мистецтва

Схо́лія *(грец scholia примітка)* — переважно анонімні лаконічні рукописні примітки до класичних текстів, що, на відміну від коментарів, записувалися не на полях оригіналу, а переписувалися разом із ним дрібним шрифтом, термін Галена (II ст н е) С містили біографічні дані, тлумачення античних авторів Виокремлюють давні С , що стосуються творчості давньогрецьких авторів, зокрема Арістарха, Зенодона та ін , та нові, пізньоантичні і середньовічні Існували до XV—XVI ст Їх упорядників називали схоліастами Першим з них вважається Дідім Александрійський (I ст н е), відомі також латиняни Сервій і Донат (IV ст) та греки Арефа Кесарійський (IX—X ст), Іван Цеца, Євстафій Солунський (XII ст), Мосхопул, Фома Магістр, Дмитрій Тріклініий (XIV ст)

Сце́на *(лат scaena, від грец skēnē намет, з якого виходили актори)* — майданчик, на якому відбуваються театральні вистави, поміст із декораціями Має вигляд здебільшого прямокутної замкнутої коробки, поєднаної із залою для глядачів за допомогою портального отвору Частина С , винесена за червону лінію порталу, називається авансценою До її задньої частини можуть додавати ар'єрсцену для збільшення глибини помосту Театральна С зазвичай має поворотне коло, підйомно-спускові механізми, складні системи освітлювального обладнання Так називають і частину акту, й окремий епізод у сюжеті художнього твору тощо Поширена також камерна С , що передбачає з'ясування стосунків між чоловіком та жінкою, дія в ній обмежується кімнатою Застосовується запроваджена в американському театрі ліфтова підйомно-опускова С , масова та близька до неї народно-жанрова С з великою кількістю учасників У наратології йдеться про канонічний оповідний темп, вживаний разом з еліпсом, паузою, розтягненням, резюме, який виникає при відповідності між наративним сегментом і нарратованими подіями, вираженими, наприклад, через діалог, коли час дискурсу збігається з часом історії (дієгези) І Франко («Із секретів поетичної творчості») розглядав поняття «С » в аспекті творення нових образів, ситуацій, довільного комбінування колишніх вражень Очевидно, він мав на увазі драматичні картини у художньому творі Зокрема, С могла бути зімпровізована І Миколайчуком завершальна розповідь про «прийом» у цариці з кінофільму «Пропала грамота»

Сцена́рій *(італ scenario, від лат scaena сцена)* — прикладний жанр, що має форму скороченого або максимально деталізованого викладу певного сюжету, є предметно-зображальною і композиційною основою вистави чи кінострічки, вважається їх словесно-логічним еквівалентом, інструкцією до виконання певних ролей Будучи відповідником фреймів, планів, схем, С , на відміну від них, точніше, детальніше описує події До появи театру та літературної драми був основою синкретичних видовищ, зберігаючи традицію усталених дійств, як-от у релігійних давньогрецьких виставах Традиція сюжетних поворотів та образів-масок використовувалася в різновидах імпровізаційного театру від міму до commedia dell'arte та вертепу Форму С мали комедії (ф'ябі) К Гоцці (наприклад, «Любов до трьох апельсинів»), що сприймалися за ремінісценцію театру масок, в них діалоги та монологи відтворювалися автором після спектаклю Близьким до таких творів вважається лібрето, що фіксує лише опис сценічних дій В опері С називають написану віршами діалогічну частину лібрето У XX ст набули поширення режисерські С , що містять інтонаційно-жестову та просторову конкретизацію тексту драми або режисерську партитуру (за термінологією МХАТу), повну розробку мізансцен, епізодів, виходів акторів за сюжетом розвитку подій у п'єсі Маючи багато розгорнутих ремарок, деякі п'єси наближаються до режисерських С (твори Б Брехта, Т Вільямса, М Куліша, А Міллера, О Вампілова) Особливості С зумовили адаптацію недраматичних творів для теле-, радіопередач, масових заходів, появу їх інсценізацій у театрі, також у кінематографії, де йдеться вже про літературну основу ігрового, документального, мультиплікаційного кінофільмів, або про кіносценарій Можливості кінематографа дозволяють перетворити С із технічного документа на кінотвір У німому кіно поширеним типом С було протокольне покадрове перерахування об'єктів зйомки Згодом його форма стала вільнішою, наблизилася до прози, особливу роль почав відігравати дикторський текст, внутрішній монолог С має вигляд сценічного, звукового або телевізійного способу реалізації теми, розгортання сюжету із застосуванням змістовного авторського тексту, музики, шумів С називають і спосіб розгортання подій під час полеміки, дискусії, «круглого столу» тощо

Сцена́рний план *(італ scenario сюжетна схема і planum площина)* — докладна композиція телепередачі, ескізний послідовний опис майбутньої екранної дії, тезовий виклад тексту із зазначенням учасників зображення, відповідних об'єктів і технічних засобів Застосовується з метою розкриття змісту передачі, синтезує зорові та словесні аспекти У С п робиться хронометраж кожного епізоду

Сценíчна дíя (*лат scaenicus придатний для сцени*) — складник театрального мистецтва, що відбувається на сцені під час вистави, концертного виступу, репетиції тощо У С д, крім авторів, беруть участь режисер, сценографи, композитори, хореографи та ін, завдяки яким реалізується задум автора

Сценíчність драматúчного твóру (*лат scaenicus придатний для сцени і drāma дія*) — призначення п'єси для театральної вистави Йдеться не лише про зовнішні ознаки такого твору (оптимальна тривалість дві-три години, поділ на яви, акти, картини, наявність невеликої кількості дійових осіб), а й про внутрішні, що відповідають «закону сцени», синтетичному театральному мистецтву, де враховують режисуру, акторське виконання, роботу художника, композитора, світлові та шумові ефекти тощо Так, «корифеї українського театру» самі писали драми для потреб реалістичного театру, натомість модерністська «Блакитна троянда» Лесі Українки, де дійові особи більше розмірковують, ніж діють, зазнала провалу у виконанні зорієнтованої на реалізм трупи М Садовського Чимало драматичних поем Лесі Українки сприймаються лише як драми для читання (Lesedrama), як і «Манфред» Дж Г Байрона, «Кесар та Галілеянин» Г Ібсена, «Гора» І Драча, «П'ять актів двотисячного року» Б Бойчука та ін, хоч Б Мельничук («Драматична поема як жанр Літературно-критичний нарис», 1981), враховуючи можливості сучасного театру, вважає проблему несценічності твору спростовною Сценічними виявилися п'єси М Куліша у виконанні експериментального театру «Березіль»

Сценогрáма (*лат scaena сцена і gramma риска, лінія, написання*) — типографська праця (колір, ілюстрації, декорації тощо), яку виконують сценограф та сценограф-постановник (Д Лідер, С Проскурняк, М Кипріян, В Малахов, С Анщенко та ін), власне маляр-оформлювач певної п'єси, для якої він робить ескізи Науку, що займається такими проблемами, називають сценографією

Сценогрáфія (*лат scaena сцена і грец graphō пишу*) — театрально-декораційне мистецтво створення образу спектаклю, просторово-зображального середовища, місця і часу дії театральної вистави С застосовується і в кіномистецтві

Сципіóнів гуртóк — група римських письменників та політичних діячів (історик Полібій, комедіограф Теренцій, сатирик Луцилій), яку об'єднав Публій Корнелій Сципіон Африканський С г розвивав елліністичну культуру та літературу, вплинув на творчість Цицерона

Сцієнтúзм (*лат stientia знання, наука*) — тенденція використання у художній літературі методологічних принципів природничих наук як найоб'єктивнішого знання, започаткована у XIX ст Перші вияви С спостерігали за античної доби (трактат «Про природу речей» Тіта Лукреція Кара), а також у період Просвітництва, згодом вони набули вигляду матеріалізму та фізикалізму, зумовленого прогресистськими настроями, пов'язаними з науково-технічними відкриттями Такі настанови спричиняли появу технократичних концепцій (Дж Гелбрейт, Д Белл), неопозитивізму з його філософією науки, поширюваною на всі терени людської діяльності Керуючись позитивістськими настановами зведення артистичного мислення до суто наукових фактів, прихильники С нехтують специфікою мистецтва (створення іншої художньої дійсності, що не підлягає обґрунтуванню), відмінного від природничого дискурсу (пізнання явищ та сутності довкілля, розбудова логоцентричних моделей, часто нав'язуваних дійсності) С переважав у творчості реалістів, особливо натуралістів, які висували гасло «наукового реалізму» Проти таких настанов, що загрожують дегуманізацією людини, постали «філософія життя», екзистенціалізм, персоналізм, контркультура Протистояв С і ранній модернізм Натомість авангардисти прагнули застосувати природничі принципи у художній творчості, що особливо притаманно футуристам з їх гаслами «літератури факту», «функціональної поезії» тощо При дотриманні міри С може розкрити свої можливості, що засвідчують наукова фантастика, наукова поезія тощо

«Сьвіт» — ілюстрований літературно-художній, публіцистичний журнал (Львів, 1881—82) за редакцією видавця І Белея Основою журналу став проект, розроблений І Франком, що мав залучати до роботи творчу інтелігенцію всієї України До авторського колективу увійшли М Драгоманов, Б Грінченко, О Кониський, І Белей О Терлецький Планувалося сформувати п'ять відділів (белетристика, літературна критика, наука, хроніка, бібліографія), проте видання не мало чіткої структури Кожне його число розпочиналося розділами з повісті «Борислав сміється» І Франка, на першій сторінці друкувалися портрети відомих письменників М Костомарова, Е Золя, І Нечуя-Левицького, М Гоголя, А Міцкевича, М Салтикова-Щедріна, науковців Ч Дарвіна та ін, а також нариси про них, частину з яких написав І Франко Так, він високо поцінував О Пипіна, який в «Історії слов'янських культур» визнав українську літературу як самостійну З'являлися також автобіографії на зразок «Життєпису І Левицького (Нечуя), написаного ним самим» У публікації І Франка «Відчити з історії русько-українського письменства XIX віку (Поезія)» аналізувалися чинники, що перешкоджали розвитку української літератури Значну площу журналу приділено студіям про живонародну мову та освіту Першорядне значення було надане творчій спадщині Т Шевченка (вірш «Хустина», п'ять листів з Орської кріпості), яка висвітлювалася у двох статтях під загальною назвою «Причинки до оцінення поезій Тараса Шевченка» І Франка У поетичній рубриці друкували вірші І Франка, В Мови-Лиманського, О Кониського, М Костомарова, Б Грінченка, який дебютував на сторінках журналу під псевдонімом Перекотиполе Публікувалися також сатира О Кониського («І ми — люде», анонімно), І Белея під псевдонімом Р Розмарин («В один час»), статті М Драгоманова («П'янство, штука і свобода») про тяжке життя робітників, про замах на царя Олександра II тощо У рубриці «Критичні замітки» І Франко («Огляд української літератури за 1880 рік») визначив три основні центри розвитку тогочасного національного письменства — Київ, Львів, Женева Видання постійно зазнавало цензурних утисків

Сюжéт (*франц sujet, від лат subjectum підкладене*) — художня трансформація фабули, лінійна організація події (перебіг подій), покладена в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів С характеризується значущістю змісту, глибиною есте-

тичного освоєння й осмислення, повнотою розгортання дії, розвитком характерів і обставин у художньому часопросторі, які супроводжуються конфліктами, протистояннями, зіткненням інтересів, випробуваннями. Термін запровадили драматурги класицизму П. Корнель, Н. Буало, які, як і представники пізнішого Просвітництва (Д. Дідро), вбачали у ньому наслідування переважно античної літератури, звели його до суворих нормативів. Вони апелювали до «Поетики» Арістотеля, який під С. розумів пригоди міфічних героїв, розмежовував фабулу (мітос) та її втілення у пізніше написаних п'єсах. Тривалий час термін «фабула» ототожнювався з латинською назвою байки, але поступово набував іншого змісту — «цілісної дії», тобто С., на чому наголошував, зокрема, Г.-Е. Лессінг у творі «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» (1766). У XVII — на початку XIX ст. поняття «С.» вживали стосовно малярства у значенні теми, а в середині XIX ст. так позначали систему подій у художньому творі. Представники порівняльно-історичної школи у фольклорі обстоювали міграційну теорію, або теорію запозичень (Т. Бенфей, О. Пипін, В. Стасов, В. Міллер та ін.), і теорію зустрічних течій (О. Веселовський), з позиції яких висвітлювали сукупність, розгортання наративних мотивів (фабули), що переростали у різні С., тобто теми. Так, за спостереженням О. Веселовського, інваріант фабули «*лиха баба не терпить красуні і переобтяжує її небезпечними для життя завданнями*» може розгортатися в незліченні оповідні варіанти С. Він виокремив найелементарніші складники міфу і казки, назвавши їх мотивами. З концепцією міграційної теорії, що інколи переростала у «впливологію», полемізували представники міфологічної школи, які зосереджувалися на вивченні походження С. Прихильники їх самозародження, спираючись на засади антропологічної школи, вбачали у схожості між С. свідчення спільних ознак у психіці людини та в загальних законах еволюції культури. Об'єктивні критерії розкриття походження і розвитку С., а також образів, жанрів тощо, зумовлені закономірностями розвитку суспільства, типологією культури, побуту і творчості, національною та жанровою традицією, обстоювала історико-типологічна теорія (В. Жирмунський, В. Пропп, Є. Мелетінський та ін.). Фольклорний С. генетично пов'язаний з несвідомо-художнім узагальненням міфів, з архетипами, характеризується стереотипністю, формальністю, умовністю мотивувань, настановою на вимисел та імпровізацією. У наукових студіях розроблялися й інші трактування С. Так, О. Потебня розглядав його в аспекті психологічної абстракції, тобто як наслідок відволікання від конкретного змісту повторюваних форм людських переживань. Наступний крок у розрізненні С. та фабули як двох аспектів форми твору запропонували представники формальної школи, розмежовуючи матеріал як матеріал (запозичена фабула) та як систему прийомів (С. як форма), перебіг подій у житті персонажів та нарацію про ці події. Отже, за Б. Томашевським («Теорія літератури. Поетика», 1925), позбавленій художнього сенсу фабулі (*що* сталося) протистоїть С. (*як* про це дізнався реципієнт), тобто *про що* говорить автор. Таку опозицію спростовував М. Бахтін, а Л. Тимофєєв домагався ліквідації фабули. Г. Поспєлов тлумачив фабулу як зовнішній, композиційний рівень; С., на його думку, стосувався внутрішньої, предметної глибини. Тобто фабула, на противагу позиції опоязівців, пов'язувалася з формою, а С. — із матеріалом, змістом. Такий погляд устался як традиційний. Його, зокрема, дотримується В. Хализєв. У 1923 О. Білецький визначав С. як сукупність дій зовнішнього і внутрішнього порядку, власне вчинків, подій, активних душевних переживань, на основі чого «тримається жива плоть художнього твору». Інколи С. пов'язують із повнотою розкритої дії, перетворенням буденного явища на унікальне (подію), а фабулу вважають її загальною схемою. Спільною у тлумаченнях є теза про фабулу як основу С., що зумовлює єдність його елементів. Так, фабула у новелі «Новина» завершується на її початку, а С. сягає трагічної розв'язки. Проте ці два компоненти належать до нерозривних конструктивних аспектів форми художнього твору, відображеної на аксіологічному та предметно-пізнавальному рівнях. Вони формують конфлікт, у якому зосереджені локальні чи перехідні суперечності або стійкі, напружені протистояння, що мають різне розв'язання: трагічне, драматичне, комічне, з катарсисом, happy end'ом тощо. С. може розгортатися в межах однієї лінії в малих епічних формах та кількох — у повісті, романі, епопеї, збігатися або не збігатися з композицією, ускладнювати її, розкриватися у різних часопросторах. Якщо дія послідовно розгортається від зав'язки до розв'язки, підхоплюючи локальні, перехідні колізії, ідеться про архетипний С., притаманний народному епосу, відомий Арістотелю, який, вживаючи поняття «перипетії», мав на увазі несподівані повороти у долях персонажів. Лінійна організація подій притаманна і житійній літературі, рицарським романам, казкам тощо, будувалася за хронікальним принципом поєднання епізодів, що часто спостерігається в сучасній автобіографічній та біографічній прозі («Марія» У. Самчука). Така побудова ефективно застосовувалась і в романах виховання («Літа мандрів Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете, «Великі надії» Ч. Діккенса, «Пенденніс» В. Теккерея). У чарівних казках, рицарському, крутійському, пригодницькому романі поведінка героїв залежала вже від певних, часто непередбачуваних обставин, що було відомо з античної доби («Одіссея» Гомера, «Ефіопіка» Геліодора, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Левкіппа і Кітофоят» Ахілла Татія та ін.), пізніше такий С. відображений в «Історії Жиль Блаза» А. Р. Лесажа, в авантюрному романі випробування, що розвивався у XIX і XX ст.: випробування маргінала («Місто» В. Підмогильного), нігіліста («Базаров» І. Тургенєва), емансипованої жінки («Людина», «Царівна» Ольги Кобилянської) тощо. У XVIII ст. виникли концентричні С. строго детермінованої «єдиної дії», базовані на одному конфлікті, який приховував нерозв'язувані колізії, що позначалося на композиції, призводило до зміщення її компонентів. У драмі вони панували до середини XIX ст., розквіту сягнули в епічних творах, особливо в новелах (В. Стефаник) та оповіданнях (О'Генрі), але охоплювали також повісті, романи, епопеї («Юлія, або Нова Елоїза» Ж. Ж. Руссо, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича тощо). Хронікальні й концентричні засади побудови С. нерідко зумовлюють ретроспективні тенденції та ущільнений часопростір («Більярд о пів на десяту», «Очима клоу-

на» Г Беля, «Кентавр», «Ферма» Дж Апдайка, «Санаторійна зона» М Хвильового, «Кров людська — не водиця» М Стельмаха, «Диво» П Загребельного) Ускладнюються взаємозв'язки хронологічних й концентричних начал також у розгалужених і багатолінійних С, де кілька сюжетних ліній розвиваються паралельно, перетинаються, доповнюючи одна одну або виступаючи як контраст («Сага про Форсайтів» Дж Голсуорсі, «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Волинь» У Самчука, «Життя проти смерті» Марії Пуйманової) Це спричинює постання подієвої панорами з доцентровими або кумулятивними С Сучасне літературознавство оперує поняттями «зовнішній С» (формування, розкриття характеру безпосередньо через його участь і реалізацію в дії) і «внутрішній С» (розвиток і виявлення характерів опосередковано, через зміни в психіці героїв) Від нього відмежовують позасюжетні компоненти твору (пролог, епілог, ліричні, філософські або авторські відступи, іноді експозиція) С у поезії називають ліричним, тому що йдеться про відображені в мовленні душевні порухи, які мають свої семантичні вузли та колізії, свою динаміку в *художньому тексті Класичний та модерністський* С з його настановою на незворотність подій та іманентність текстуального сенсу, об'єкта зображення та світу загалом, на думку постмодернізму, нехтував альтернативними моделями, тому він замінюється принципово нелінійною семантикою, поступається перед ризоморфною конструкцією Така зорієнтованість має на меті змоделювати біфуркаційний за своєю природою механізм сенсотворення, викликати у читача невпевненість у потоках різних культурних кодів нестабільного тексту, що нагадує «плавучу мікроструктуру» (Р Барт), асоціюється з мережею, сіткою, хіазмом, лабіринтом, називається розмежуванням серій сингулярностей, двозначностей із безперервними розгалуженнями, що породжують аналогічні нетривкі утворення

Сюже́тна лі́нія *(франц sujet тема, предмет)* — низка подій, у яких розкривається формування характеру та історія літературного персонажа С л може бути усіченою (новела), однолінійною (оповідання, повість), багатолінійною (роман), вживається не лише у наративних формах, а й у ліриці, де відображає динаміку переживань чи медитацій

Сюї́та *(франц suite, букв ряд, послідовність)* — хореографічна композиція з кількох танців, об'єднаних спільною темою Використовується у виставах С називають також циклічний інструментальний, вокально-інструментальний твір, в якому композиційно виокремлені контрастні, відносно самостійні частини

Сюрмаріоне́тка — манекен, наявний на сцені замість зниклого актора

Сюрреалі́зм *(франц surrealisme, букв надреалізм)* — авангардистська течія, що виникла у 20-ті XX ст в літературі, потім поширилася на малярство, кінематографію, театр, скульптуру та ін види мистецтва Вперше цей термін ужив французький поет Г Аполлінер (п'єса «Соски Тирезія», 1918, стаття «Дух нової доби та поети», 1918), надаючи йому значення «нового реалізму», протиставного класичному, що зазнав кризи С спирався на традицію готичного роману, на творчість І Босха, П Брейгеля, маркіза де Сада, Ж де Нерваля, Новаліса, М Гоголя, Ш Бодлера, Лотреамона, А Рембо, А Жаррі, П Реверсі, філософське підґрунтя інтуїтивізму, часової тривалості (А Бергсон), фантазійного мислення (В Дільтей) та психоаналізу (З Фройд), аналітичної психології (К-Г Юнг) Представники С наголошували на важливості у творчій діяльності підсвідомого та несвідомого, реалізуючи ці начала через прийоми автоматичного письма, яке стало визначальним у творчій практиці сюрреалістів, через правила випадковості, сновидіння тощо Попередницею стилю вважають поетичну школу ідеореалізму, засновану в 1893 французьким поетом Сен-Полем Ру Визначальними для неї були засади платонізму, спрямовані на поновлення принципів подрібненого універсуму, поєднання протилежностей Однак першою спробою не контрольованого розумом потоку свідомості було видання «Магнітні поля» (1920), написане в 1919 А Бретоном та Ф Супо, які брали участь у спіритичних та гіпнотичних сеансах Невдовзі Р Деснос відтворив мислення медіума, зануреного в сон С формувався у межах дадаїзму, окреслювався на сторінках заснованого А Бретоном, *Л Арагоном, Ф Супо журналу «Література»* («Litterature», 1919—24), до авторського колективу якого увійшли П Елюар, А Арто, Р Деснос, Р Вітрак та Т Тцара Офіційно С заявив про себе в 1924, коли з'явився часопис «Сюрреалістична революція» (1924—29), в якому зробили спробу визначити С як «перехрестя чарівних сновидінь, алкоголю, тютюну, кокаїну» Тоді ж поширився написаний А Бретоном «Маніфест сюрреалізму», в якому висловлювалися сподівання на відкриття нового шляху звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу «надреального», покликану оновити не лише художню діяльність, а й життя, а в майбутньому получити бінарні опозиції природи і «надприродного», сну і реальності, орієнтуватися на випадок, сновидіння, несвідоме, дивне Йшлося про ефект несподіванки, «чорний гумор», поєднання непоєднуваного тощо Поет засуджував реалізм, що видавався «глибоко ворожим будь-якому інтелектуальному та моральному пориву» У цьому ж «Маніфесті» було сформульовано визначення С на підставі критерію «чистого психологічного автоматизму» Тут же друкувалася «перша та остання чернетка», присвячена технологічним «таємницям магічного сюрреалістичного мистецтва», де формулювалися секрети творчого процесу, що нагадують сеанси автотренінгу «*Якомога розслабтеся, доведіть себе до стану найбільшої сприйнятності Забудьте про свою геніальність та про свої таланти, як і про таланти інших людей Перша фраза з'явиться сама по собі — ось настільки правдивий факт, що кожної миті в глибині нас існує певна фраза, геть чужа нашій свідомій думці, вона лише потребує зовнішнього вираження*» Таке розуміння художньої творчості, ототожнюване із «шепотом», що «ніколи не припиниться», не відповідало традиційному розумінню літератури, яке зазнавало епатації, за висловленням А Арто («Нервометр», 1925), уподібнювалося до «свинства» Сюрреалісти вважали, що апологетизована ними стильова течія стосується не письменства, а способу життя, тому митець покликаний не копіювати довкілля чи керуватися подіями повсякдення, його завдання — занурюватись у стихію безпосереднього переживання або мовчати,

коли він не здатен на почуття Головну його мету апологети визначали як свободу, цим С відрізнявся від кубізму та експресіонізму, заглиблених у пошуки буття, яким воно має бути, від футуризму, перейнятого пафосом руху задля руху, прогресистським та міленарним поривом, від абстракціонізму, який прагнув усунути дійсність із мистецтва, від мистецтва «нової речевості» з настановою на осягнення достовірності повсякдення тощо С зосереджувався не на онтологічно-метафізичних світах, а на глибинах людської душі, на підсвідомому та несвідомому, прихованому за товстою оболонкою свідомості, знаходив вираження в оніричних видіннях, несподіваних, позбавлених логіки асоціаціях, що містять езотеричне знання Достеменне буття проглядалося у феномені дитинства, сновидіннях, інтуїції Водночас французьких сюрреалістів зацікавили маргінальні, низові культури, кітч, брутальна егалітарна поведінка, спрямована на руйнування картезіанства та арістотелівського мімезису в мистецтві, аморальні випади проти відомих письменників, наприклад проти А Франса (глумлива епітафія «Труп») Надмірний ультрареволюціонізм спонукав до поєднання фройдизму та марксизму, до нівелювання художньої практики позахудожнім троцькізмом, що засвідчує спільний маніфест «За незалежне революційне мистецтво» (1939) А Бретона і Л Троцького Першорядного значення надавалося бунту задля бунту, одержимості, лихоманці, еротичному безуму, маренню божевільних, параної, близькій до творчого екстазу (А Бретон, Л Арагон, «П'ятдесятиліття істерії», 1928), асоційованим із натхненням (Р Деснос, «Свобода чи любов!», 1927, П Елюар, «Любов і поезія», 1929, А Бретон, «Шалена любов», 1937) Ів Дюплессі, французький історик С, вважав, що митець мусить «симулювати божевілля», впадати у стан галюцинацій, маніакальності, підпорядковувати волю ідеям безуму, практикувати примітивізм, притаманний дитячому світогляду та міфам прадавніх часів, з метою творення з хаосу новітньої космічної метафізики Цілісність індивіда мала постати з подолання його внутрішньої роз'єднаності С надавав перевагу поезії як адекватному вираженню внутрішніх переживань, вільній несподіваній асоціативності, в якій легко відтворити думки і потяги При цьому не бралися до уваги нормативи версифікації, натомість утверджувалася барокоподібна метафора Л Арагона У своєму «Трактаті про стиль» (1928) він сформулював основні засади поетики С «Затрамбований синтаксис [ ] Фрази помилкові та неправильні, непоєднуваність частин, забування вже мовленого [ ], зневага до правил [ ], змішування часів, заміна прийменника сполучником, неперехідного дієслова перехідним» Ці настанови виражені в його збірці «Вогонь радості» (1920), а також у віршових книгах «Небесний триктрак» (1922), «Пуповина лімба» (1925) А Арто, «Світло землі» (1923), «Сивоволосий револьвер» (1932), «Дух води» (1934) А Бретона, «Траур за траур» (1924), «З усім майном» (1930) Р Десноса, «Смерть від безсмертя» (1924), «Столиця болю» (1926), «Власне життя» (1932) П Елюара Одночасно сюрреалісти проголошували розрив з усталеною фабулою, а тому романний наратив зводився до переказу снів, нагадував ліричні сповіді на зразок віршів у прозі «Аніse, або Панорама» (1921), «Пригоди Телемаха» (1922), «Паризький селянин» (1926) Л Арагона, «Звивини» (1924), «Моє тіло і я» (1925), «Важка смерть» (1926) Р Кревеля Такі тенденції були притаманні і виповненій таємничістю новелістиці «Знаменита Біла Конячка» (1930) Ж Лімбура, «Дім жаху» (1938), «Овальна пані» (1939) Леонори Каррінгтон, «Механік та інші історії» (1950) Ж Феррі Особливого значення у прозі надавали сатирі, роздвоєній хворобливій свідомості, як-от у романах «Смерть падлюкам і геть поля битв» (1922—23), «Галантна вівця» (1925) Б Пере, «За спиною у відображення» (1949) Ж П Дюпре У 20-ті XX ст було створене «Бюро сюрреалістичних досліджень», яке очолили Б Пере, П Нервіль До його складу увійшли письменники М Леріс А Батай, Р Кревель, Ж Юньє, Р Шар, П Юнік, А Мішо, Р Кено та ін, художники М Ернст, С Далі, І Тангі, Х Міро, Г Арп, кінематографіст Л Бюнюель, кінокритик А Массон Лідером та речником С вважався А Бретон У наступному його маніфесті (1929) йшлося про актуалізацію містично-окультних тенденцій у межах течії, що викликало заперечення частини сюрреалістів (Ф Супо, А Арто, Р Вітрак, Р Деснос, Ж Превер, М Лері, Р Кено), які виступили з антибретонівським памфлетом «Труп» (1930), в якому лідера стилю іронічно назвали «римським Папою сюрреалізму» У 1931 спалахнула полеміка з приводу поеми «Червоний фронт» Л Арагона, засвідчивши внутрішні суперечності С Проте позиції стильової течії були досить сильними. з'являлися публікації на сторінках часопису «Сюрреалізм на службі революції» (1930—33) Прихильники А Бретона дотримувались ультрареволюціоністських настанов, контактували з промарксистським журналом «Кларте» У 1940 з'явилася збірка «Антологія чорного гумору», в якій сюрреалісти підсумовували свої здобутки Під час Другої світової війни С зазнав глибокого розмежування та трансформації частина його представників брала участь у русі Опору, інші дотримувалися невтручання в події Проти них з різким памфлетом «Безчестя поетів» (1945) виступив Б Пере Настанови А Бретона на «тотальну революцію» критикували екзистенціалісти Ж П Сартр, А Камю Емігрувавши до США, А Бретон зробив спробу поновити течію, опублікувавши «Пролегомени до третього маніфесту сюрреалізму, або Ні» (1942) та книгу «Аркан 17» (1945) Повернувшись до Парижа, він друкував свої твори на сторінках журналів «Неон», «Медіум», «Сюрреалізм, той самий» З його смертю (1966) розвиток С завершується Стиль сприяв звільненню художньої свідомості від засилля логоцентичних схем, образних кліше, збагатив мистецтво технікою асоціативного монтажу, позначився на дизайні, декоративному мистецтві і т п Негативне ставлення сюрреалістів до традиційної літератури спонукало їх до семантичного переоцінювання постаті автора, яку вони не анулювали, як пізніші постмодерністи а ввели в ігрову ситуацію (метафора «вишуканий труп»), що набувала колективного характеру, орієнтувалася на спільні видання на зразок «Непорочного зачаття» (1930) А Бретона, П Елюара, «Лишити роботу» (1930) А Бретона, П Елюара, Р Шара тощо Під впливом С з'явилися зустрічні течії у мистецтві інших країн Так, у 1924 бельгійські поети П Нуже, Н Леконт заснували журнал «Кореспондент», експериментував художник Р Магріт, сформувалася група чеських митців (1934—38, поет К Бібл, прозаїк І Маген, теоретик К Тейге, режисер Й Гонзль, маляр І Штирський та ін) на чолі з В Незвалом, авто-

ром поетичних збірок «Жінка у множині» (1936), «Абсолютний гробар» (1937), а також словацьких (поети Р Фарби, Ю Ленко, В Рейсел, Я Брезін, теоретики М Баком, М Поважан та ін), сербських, згрупованих при журналі «Трагови» (1928—29, М Рістіч, К Попович, О Давічо, А Вучо, Дж Йованович, Д Матіч та ін), які прагнули синтезувати фройдизм із марксизмом Аналогічні утворення розвиваються на Кубі (А Карпентьєр), у Мексиці (О Пас), в Аргентині (А Пелегріні) тощо Л Форстер наголошує на розвитку двох напрямків цієї течії одна з них стосується французького С та близьких йому варіантів, друга — різновидів, яким властиві лише окремі ознаки С До такого типу можна віднести тифліську групу «41°», яку А Жермен назвав «російським сюрдадаїзмом», частково творчість ОБЕРІУ, передусім Д Хармса, М Заболоцького Л Арагон («Загибель всерйоз») вважав, що можливості С невичерпні, їх можна використати, зокрема, в експериментальному романі На думку П Декса («Нова критика і сучасне мистецтво», 1968), С узагальнив процес осучаснювання мистецтва, розпочатий ранніми авангардистами У межах С виокремлюють такі стильові струмені католицький (другий «Маніфест» А Бретона, третій — Р Десноса, художня практика С Далі), фігуративний, наближений до поп-арту, та американський неосюрреалізм (Л Фіні, Ф Лабіс) Концепції С позначилися на структуралізмі (Ф Соллерс), вплинули на «новий роман», на драму абсурду Особливого значення вони набули у малярстві, де обстоювалися принципи ірраціоналізму, деформації довкілля, інфантилізму, алогізму Засновник цієї тенденції Дж де Кіріко прагнув досягнути на полотнах «метафізичного малярства» глибокого відчуття, асоційованого з «дивним», «невідомим і незнаним», що перебуває поза логікою та здоровим глуздом Важливою була перша виставка (1925) художників-сюрреалістів М Ернста, І Тангі, Х Міро, А Массона Продуктивною виявилася обстоювана М Ернстом практика і філософія колажу, феномен ready made У 30-ті XX ст розвивається творчість С Далі, який поєднував фахову техніку з параноїдальними видіннями, визначивши свій творчий метод як «спонтанний метод ірраціонального пізнання [ ] на основі інтерпретативно-критичних асоціацій химерних феноменів» У його картинах втілена бергсонівська ідея тяглості, що набувала вигляду епістемологічної метафори, як на полотні «Постійність пам'яті» Вершинним твором у його малярському доробку вважається «Таємна вечеря» Цікавими були сюрреалістичні експерименти скульпторів А Джакометті («Руки, що утримують пустку », «Жінка з перерізаним горлом»), У Боччоні («Унікальні форми протяжності у просторі») Спроби ввести поетику С у сценічне мистецтво відображені у спільних скетчах А Бретона, Ф Супо, у драмі «Таємниці любові» (1923) Р Вітрака Драматурги зверталися до досвіду А Жаррі, зокрема до його п'єси «Король Убю» На підставі такої традиції А Арто створив свій креативний театр (театр жорстокості) Значно ближчою до С виявилася драма абсурду, де панували алогізм, деформація дійсності, зникали поняття часу і місця дії, актуалізувалися сновидіння як «своєрідна медитація, духовне споглядання» (Е Йонеско) тощо У кінематографії з'являються кінострічки «Андалузький пес», «Золотий вік» Л Бунюеля та С Далі, «Священик і мушля» Жермени Дюлак, «Антракт» Ф Пікабіа та Р Клера, «Бабауо», «Кров поета» Ж Кокто і т п Стиль С проіснував майже до кінця 60-х XX ст , хоч його ознаки простежувались і пізніше, зокрема в українській літературі, розкриваючи її національну специфіку Особливе значення при цьому надавалося розумінню «психічного механізму спільноти» (А Бретон), що обґрунтовував поняття національного митця, який «відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу» На цьому наголошував Б -І Антонич, з іменем якого пов'язується запровадження С в українській літературі, хоч В Державин вважає такою Емму Андієвську У межах С розкривався талант Ф Потушняка, сюрреалістичні елементи притаманні і доробку інших поетів, зокрема «неокласика» М Драй-Хмари («Ще губи кам'яні », «І знов, як перший чоловік », «Ой колом сонце догори ») В Бер (Петров) віднайшов їх навіть у творчості Т Шевченка (поема «Великий льох») Український С зорієнтований на освоєння архетипів міфологічної свідомості, відображених у фольклорі, до якого французькі сюрреалісти, за спостереженням Ю Косача (Арка — 1947 — Ч 2—3), звернулися лише після Другої світової війни Заглиблення у первісний національний міф у доробку українських сюрреалістів супроводжується, на думку І Павелка («Про сюрреалізм та перспективи його розвитку в українській літературі»), відсутністю абсолютизованого автоматизму, тому що відсутня основа «безцільної гри мислення» С найвиразніше представлений у творчості Б -І Антонича, котрий випробував свій неординарний талант в аспектах багатьох тогочасних модерністських та авангардистських течій, не стаючи залежним від жодної Його збірці «Ротації» (1938) властиві сюрреалістичні видіння Оксана Ковальова («Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі XX століття /творчість Лесі Українки, М Семенка, Б -І Антонича/», 2006) довела, що С дрейфував від авангардизму в європейському письменстві до модернізму в українському Проблеми українського С також досліджували Тетяна Антонюк, Світлана Водолазька Спроби запровадити естетику С спостерігалися в межах МУРу, попри реалістичну зорієнтованість угруповання Послідовним його прихильником був І Костецький Ю Косач (книга «Українська література сучасності» німецькою мовою), посилаючись на те, що С «йде повною ходою» у світовому мистецтві, твердив, що цей напрям «мусить стати домінантним стилем і навіть світоглядним підґрунтям, на якому має зродитися майбутня творчість» української літератури Серед сучасних поетів ознаки С найбільш притаманні представникам Об'єднання українських письменників «Слово» (В Барка, О Зуєвський, І Костецький та ін), Київської школи (В Голобородько, М Воробйов та ін) Найповніше можливості цього стилю розкриті у доробку Емми Андієвської, Б Бойчука, Б Рубчака, Ю Тарнавського та ін , належних до Нью-Йоркської групи

«Ся́йво» — хрестоматія художніх творів (поезія, мала проза), упорядкована М Зеровим і випущена однойменним видавництвом (К , 1924) Художнє оформлення книжки належить Галині Пустовойтовій Призначалася для читців-декламаторів У хрестоматії порівняно з аналогічним виданням 1923 повніше представлено сучасну поезію Поетичні та прозові тексти подані під рубриками «Епічні уривки» (твори грецьких поетів, фрагменти з «Іліади» Гомера, творів

Овідія, з сербського епосу, уривок з поеми «Пан Тадеуш» А Міцкевича, пролог до поеми «Лісова ідилія» І Франка та ін), «Балади» (твори П Куліша, Б Грінченка, Лесі Українки, М Чернявського, переклади віршів Й -В Гете, Ф Шиллера, Дж Г Байрона та ін), «Лірика» (основний розділ антології, в якому представлена поезія П Куліша, Т Шевченка Ю Федьковича, О Олеся, І Франка, М Славинського, П Тичини, В Чумака, Є Плужника та ін), «Сатира та гротеск» (вірші С Руданського, В Самійленка, М Кічури), «Байки та притчі» (Є Гребінка, Л Глібов, І Франко), «Сцени та монологи» (П Куліш, Леся Українка, М Вороний та ін) Розділ «Проза» представляє новели та оповідання письменників нової і новітньої літератур — від Г Квітки-Основ'яненка до Г Косинки До хрестоматії увійшли твори високої художньої вартості, що відповідали поглядам М Зерова на мету і призначення мистецтва

Т

Таблóїд (*франц tableau, від лат tabula дошка, грец eidos образ*) — тип газети половинного формату, перші кілька сторінок якої присвячені злободенним темам, на інших подана світська, кримінальна хроніки, астрологічні прогнози тощо До Т в Україні належать «Україна молода», «Газета по-українськи» та ін

Табý (*полінез tabu*) — у первісних народів — заборона деяких дій, порушення якої жорстоко каралося, те, чого варто уникати Нині Т може бути слово або дія, заборонені на підставі релігійних, моральних, політичних, культурно-історичних чинників і замінювані евфемізмами Так, мисливці, рушаючи на полювання, зичили собі та побратимам *ні пуху, ні пера*, свійських тварин називали *худобою* від «худий» тощо, казали *щезник, дідько*, коли йшлося про чорта, *ведмідь* (той, хто знає, де мед) або *вуйко* (у гуцулів) на позначення цієї тварини Такий принцип відображений і у драмі «Лісова пісня» Лесі Українки, персонажі якої («Той, що греблі рве», «Той, що в скалі сидить») наділені табуйованими архетипними рисами Т відмежовують від власне заборони як категоричного розпорядження, спрямованого на блокування небажаних учинків У психоаналізі Т є витіснені у підсвідомість людські інстинкти, які призводять до неврозів Т, зумовлені тоталітарними режимами, спонукають митців вдаватись до «езопівської мови», відображеної в рядках поезії Юрія Клена («*Лягає велетенська тінь / низької постаті у кепі / на простір царських володінь*»), В Симоненка, зокрема у творі «Брама замку Стюартів»

Дикими, незнаними речами
Марить брама у тривожнім сні
Де сторожа брязкає ключами
І скриплять ворота захисні
Привиди з кривавими мечами,
У накидках чорних, ніби ніч,
Граються безформними м'ячами —
Головами, знесеними з плеч [ ]

Табулятýра (*нім Tabulatur, від лат tabula дошка*) — правила, що визначали форму і зміст музично-поетичного мистецтва німецьких мейстерзингерів, середньовічна літерна або цифрова система запису інструментальної музики

Тавтогрáма (*грец tauto те саме і gramma риска, лінія, написання*) — ігровий вірш, побудований зі слів, що починаються з однієї літери Те саме, що й тавтофонія Цікавий приклад Т, асоційований із абетковим віршем, наявний у доробку Лідії Демидюк (цикл «Розробка»)

глушина гортає
гавані галактик
гіперболами гіацинтових гіпотез
гладить глобус

Див **Алітераційний вірш, Алітерáція, Анáфора.**

Тавтологíчна ри́ма (*грец tauto те саме, logos слово, вчення, rhythmos мірність, співмірність*) — римування на основі одного і того самого слова, що не вважається вадою віршованого мовлення

І день *іде*, і ніч *іде*
І, голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не *йде*
Апостол правди і науки? (Т Шевченко)

Т р притаманна деяким східним віршовим формам (**ґазель**) Звертаються до неї і сучасні поети, зокрема М Вінграновський

Вона була задумлива, як *сад*
Вона була темнава, ніби *сад*
Вона була схвильована, мов *сад*
Вона була, мов сад і мов не *сад*

Вона була урочиста, як *ніч*
Вона була одненька, ніби *ніч*
Вона була в червоному, мов *ніч*
Вона була, мов ніч і мов не *ніч*

У наведеній поезії використані різні комбінації Т р, що формують внутрішню (*сад, ніч* в останніх рядках строф) та зовнішню (*вона*) рими у межах симплоки Вживається також назва «тавторима» Близька до неї «омонімічна рима»

Тавтолóгія (*грец tauto те саме і logos слово, вчення*) — різновид плеоназму, спеціальне або випадкове повторення тих самих спільнокореневих або близьких за значенням слів, виразів з метою надання художньому мовленню емоційно-експресивного значення *ходором ходити, на війні як на війні, Богові — Боже, кесарю — кесареве* Т як спосіб організації віршованого мовлення є предметом вивчення віршування, як прояв мовної неточності стосується культури мовлення, як стилістична фігура використовується в художній літературі, публіцистиці, ораторському мистецтві, фольклорі у вигляді паралелізму, градації, подвоєння, анафори, епіфори тощо Т привертає увагу до висловленого, увиразнює його, посилює емоційність і ритмічність мови Складніша форма Т спостерігається при повторенні вже вираженого змісту У таких випадках поєднуються синоніми та синонімічні утворення, притаманні уснопоетичному мовленню *плакати-ридати, жили-були, часто-гус-*

то За принципом Т побудовані лексеми на зразок *старий-престарий* Т можуть бути й вадою мовлення, збіднюючи лексичний склад тексту *створити твір* Трапляються випадки, коли зміст означення у словосполученнях входить у семантику головного слова *вільна вакансія, молодий юнак* Такі недолики притаманні здебільшого усному мовленню Послідовно Т використовують у сатиричних творах, у драмі абсурду тощо

Тавтофо́нія (*грец tauto те саме і phonō звук, голос*) — див **Тавтогра́ма.**

Та́гелід (*нім Tagelied пісня дня*) — жанр німецької середньовічної лірики, виконуваної мінезингерами, запроваджений у XII ст Зазвичай у Т зображалося пробудження природи, йшлося про зустрічі та неминучу розлуку закоханих Зверталися до неї Дітмар фон Айст, Вольфрам фон Ешенбах та ін Приклад Т з доробку Дітмара фон Айста

Ах, наближається той час,
Як птаство спів і крик здійма,
Зазеленіла липа враз,
І довга відійшла зима

Вже скільки квітів тут і там,
На луках скільки світла є,
Це радість багатьом серцям,
Із ними тішиться моє (переклад І Качуровського)

Традиція Т вплинула на народну творчість

«Тає́мне сказа́ння» («Монго́лін ну́уц товчбо») — перша анонімна пам'ятка монгольської писемності (1240) У «Т с» висвітлена доля роду Борджигатів, до якого належав Чінгісхан, подані свідчення про правління Удегей-хана, міфи, фрагменти вояцького епосу, легенди, перекази, пісні-настанови дітям, клятви, присяги, традиційні побажання (ерооли), славні (магтаали) Більше половини тексту має віршову форму Оригінал пам'ятки не зберігся, але залишився переклад на китайську мову, зроблений у другій половині XIV ст, на основі якого сказання у XIX ст відновив П Кафаров (1866), у XX ст — Е Хеніш (1937)

Тає́мні мо́ви — штучні мови вузьких суспільних прошарків, різновид соціолекту Поширювалися з появою середньовічних цехів (лебійська мова кобзарів та ін), у масонських ложах тощо

Та́зисъ (*грец tasis напруження*) — періодиконъ Поняття О Горбача

Тазіє́ — іранська вистава-містерія, яку ставили під час щорічних траурних шиїтських церемоній Присвячена трагічним подіям із життя четвертого халіфа Алі, його сина Гусейна, вбитих у 661 та 680, їхній родині З огляду на алюзію у творі «Месневіє ма'наві» Джалаледдіна Румі виникнення жанру датують XIII ст Т набуло поширення за династії Сефевідів (XVI ст), заклало підвалини драматичного театру в Ірані Деякі тексти Т були авторськими, наприклад Мохташаму Кашані (помер 1588)

Тазкіре́ — антологія в перськомовних та тюркомовних літературах, у якій репрезентована лише поезія До творів переважно подається лаконічна довідка про автора Матеріал у Т згрупований за територіальним та династійно-хронологічним принципом Найвідомішою антологією вважається «Осереддя осередь» («Лобаб уль-альбаб», прибл 1220) в упорядкуванні Мохаммеда Ауфі Самарканді, який зібрав твори ранньокласичної доби Відомий також «Тазкірат ош-шоара» (Герат, 1487) Доулатшаха Самарканді, в якому знайшли багато помилок Алішер Навоі у Т «Зібрання шляхетних» («Маджалісан-нафаіс», 1491—92) упорядкував поезії сучасників, увів до збірника критичні міркування Серед інших антологій, найвідомішими були «Зібрання велемовних» («Маджма'аль-фусаха», репринтне видання 1877) Резакулі-хана Гедаята та його доповнення, що стосувалося суфійської лірики, «Луки тих, хто пізнав» («Ріяз аль-арифін», 1888)

«Тайге́йкі» — анонімна японська вояцька епопея (XIV ст), яка складається з сорока книг, що охоплюють події 1318—76, стосуються приборкання імператором Годайго військових урядників Японії Пам'ятка змальовує подвиги його прихильників, які у XIX ст були оголошені національними героями

«Такето́рі-моноґота́рі» — японська анонімна чарівна повість (X ст), перший художній твір з помітними фольклорними ознаками «Т-м» була обробкою народної казки, введеної до пізнішого збірника «Кондзяку-моноґотарі» (XI ст) У пам'ятці йдеться про діда Такеторі, який знайшов у колінці бамбука дівчинку — дочку Місяця, послану на Землю П'ять новел присвячено невдахам-залицяльникам, прообразами яких були палацові персони

Такт (*нім Takt, від лат tactus дотик, дія*) — музична одиниця метра, ритм руху, що містить один «ударний» момент (акцент) та один або кілька «неударних» Розмір Т вказується біля нотного ключа 4/4, 3/4, 6/8 тощо Один і той же музичний Т може мати як відповідник різну кількість складів слів, що супроводжують музику, не порушуючи метра, за математичним принципом $4 = 2 + 2 = 3 + 1 = 1 + 1 + 1 + 1 = 1{,}5 + 0{,}5 + 2$ і т д, або ж те саме в нотних знаках Термін стосується також основної одиниці ритміко-інтонаційного членування простого чи складного речення, груп різних підметів та присудків, вставних конструкцій і т д, що вимовляється одним безперервним вимовним потоком, розмежованим паузами Відображає темпоритм як у віршах, так і в прозі А Ткаченко («Мистецтво слова», 2003) проілюстрував специфіку Т на прикладах фрагментів роману «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця» О Ільченка та новели «У корчмі» В Стефаника, виявивши у текстах сильні наголоси, що у першому випадку зумовлюють розлогий, плавний ритмомелодійний необароковий стиль, у другому — уривчастий, «рубаний», експресіоністичний У прозовому творі Т визначають логічні та емфатичні акценти, з якими не завжди збігаються ритмічні наголоси, або константи, у поезії зумовлені ритмічною мовною структурою, іманентною мелодикою та інтонуванням Особливо така тенденція помітна при застосуванні енжамбеманів Поняття «Т» вживається і на позначення чуття міри, що зумовлює делікатність особи письменника — щодо інших митців, художньої традиції, культурно-історичних цінностей, літературного критика, літературознавця — щодо аналізованого тексту та його автора тощо

Такти́льний (*лат tactus дотик, дія*) — той, що стосується дотикових відчуттів, один із компонентів синестезії

Тактови́к (*нім Takt, від лат taktus дотик, дія*) — розмір тонічного вірша, в якому припускається наявність значної кількості ритмічних варіацій у межах ізохронічних тактів, або крат Термін запровадив

О Квятковський Йдеться про вірш, в якому обсяг ненаголошених інтервалів між іктами коливається в діапазоні від 0 до 2 або від 1 до 3 При цьому пропуск акцентів у сильних місцях трапляється рідко, натомість у трискладових інтервалах поширені надмірні наголоси на середньому складі Т вважається проміжним між строгим дольником та вільнішим акцентним віршем, найбільш притаманний російському віршуванню Поширений у поезії О Пушкіна (імітація «Пісень західних слов'ян»), О Блока, В Маяковського, І Сельвінського, М Асєєва та ін Г Шенгелі обмежував застосування Т віршуванням на музичний мотив А Ткаченко, посилаючись на тактометричну теорію вірша, вбачає у Т (тактометрі) міжсистемну форму віршування, основою сумірності в якій є ізохронізм версів, своєрідне розташування слів у них, що дає змогу членувати їх на такти, які мають музичне походження Це підтверджено й античним віршуванням, у якому співи речитативом чи музичний супровід відігравали значну роль при виголошенні художнього твору Стопа давньогрецького верса нагадувала музичний такт, бо при однаковій кількості мор вона могла охоплювати різну кількість складів, замінювати одну стопу іншою тієї самої довжини, наприклад дактиль (– ∪ ∪) замінювався спондеєм (– –), оскільки обидві стопи мають по чотири мори До тактово-музичної організації метра близьке народне віршування Українську коломийку в багатьох випадках варто розглядати як утворення рядків з чотирьох тактів, кожен з яких містить чотири склади Кількість складів може скорочуватися до трьох, двох і навіть одного, тільки протяжніших, від чого рівномірність тактів не порушується

Ку-че-ря-ва Ка-те-ри-на чіп-ля-ла-ся до Мар-ти-на,
Ой Мар-ти-не, до-бро-ді-ю, сва-тай ме-не у не-ді-лю

Існують й інші варіанти коломийок та шумок, аналіз ритму яких потребує поняття «такт» Це стосується також текстів, проміжних поміж силабікою й силабо-тонікою, танцювальних пісень та літературних творів, що тяжіють до тонічної основи Музичність Т відчутна на слух, незалежно від того, йдеться про нерівноскладову весільну пісню («Ой глянь, дівчино, через калач ») початок поеми «Кавказ» Т Шевченка чи вірш «Арфами, арфами » П Тичини

Арфами, арфами —
золотими, голосними, обізвалися гаї,
самодзвонними
йде весна
запашна,
квітами-перлами
закосичена

Тактометри́чна тео́рія ві́рша (*нім Takt, від лат taktus дотик, дія, грец metron міра, розмір, teōria розгляд, дослідження, versus лінія, риска, рядок вірша)* — теорія російського вірша в його еволюції від фольклору до конструктивістських експериментів початку XX ст , розроблена М Малишевським («Метротоніка короткий виклад основ метронічної міжмовної стихології», 1925), О Квятковським (статті «Тактометр досвід вірша музичі ого обрахунку» 1929, «Російське віршування», 1960) та І Сельвінським («Студія вірша», 1962), М Гаспаровим («Сучасний російський вірш», 1974) Найповніше Т т в обґрунтована у «Поетичному словнику» О Квятковського Полягає в уподібненні віршового ритму музичному, склад відповідає частці (рос доля), стопа — такту (краті) Згідно з Т т в тристопні розміри вкладаються у тричасткові такти, двостопні — у чотиричасткові Якщо верс, як у дольнику або в іншому «дисметричному вірші» (ударник, фразовик), не повністю вкладається у такт, то прогалини заповнюються позначками пауз або склади розтягуються на дві частки Якщо віршовий наголос не збігається із тактовим, застосовується інверсія акцентів Т т в вважає обов'язковим ізохронізм, пов'язуючи його з технікою декламації Найадекватніше така методика позначилася на тактовику На відміну від «дисметричного вірша» (ударник, фразовик) у метричному мова підпорядкована ритміці, мірою якої проголошується тактометричний період із його контрольним рядом, тобто велика міра вірша, що вкладається у цикл (строфу) від тридольників до шестидольників

Тактометри́чний пері́од (*нім Takt, від лат taktus дотик, дія, грец metron міра, розмір, periodos кружний шлях, обертання)* — об'єктивна міра ритміки у версі, в межах якої гармонізуються структура ритму та будова фрази, функції мовного апарату і дихання, охоплюється весь віршовий текст від анакрузи до епікрузи Т п заснований на найменшій метричній мірі одного з багаточастотників, названій кратою, тому їх повтори можуть бути від трикратних до шестикратних, збігатися або не збігатися з версом (періодом) Термін запровадив О Квятковський, поглибивши досвід А Кубарєва («Теорія російського віршування», 1837) та спостереження Г Шенгелі («Трактат про російський вірш», 1923) У тридольниках нараховується дванадцять різновидів Т п , п'ятидольниках — двадцять, шестидольниках — двадцять чотири На думку О Квятковського, може існувати 74 таких різновиди Т п

Тала́нт (*грец talanton терези, вага*) — міра ваги й грошова одиниця у Давній Греції Нині Т позначають вроджений хист, високу обдарованість людини що розвивається на основі певних задатків та освоєння культурних надбань нації і людства Т дає змогу втілювати художній матеріал у досконалу форму, що вражає новизною й оригінальністю Деякі дослідники, як-от І Ільїн («Самотній художник», 1993), вважають, що Т не означає повноти артистичного обдарування, не є самодостатнім, позбавлений сенсу поза творчістю Т може розкритися за сприятливих культурно-історичних умов, починає формуватися з раннього дитинства людини як схильність до певного різновиду діяльності, згодом — як закріплення здібностей, і нарешті, — як вияв творчого потенціалу у зрілому віці, зумовлений світоглядом особистості, здатністю спрямувати творчу енергію на виконання художніх завдань Т , на відміну від генія, притаманна поступовість а не раптові осяяння

Талму́д (*давньоєвр talmudh*) — збірник положень юдаїзму сформований починаючи з IV ст до н е на підставі коментарів до П'ятикнижжя (Тори) Мойсея Поширені з того часу усні тлумачення згодом були зібрані Єгудою у збірнику «Мішна» («Повторення Закону», 210 н е), проінтерпретовані, в свою чергу, у книзі «Гемара» Обидві книги утворюють філософсько-моралістичний, правничий Т , відомий у двох варіантах вавилонсько-арамейському та єрусалимсько-палестинському Твір з'явився після завоювання Палестини сирійськими еллінізованими Селевкі-

дами як спротив нівеляції культури юдеїв Основи його закладені під час суперечок ортодоксальних фарисеїв, які засуджували грецьке язичництво, із колаборантами-садукеями, а також із гностиками, які піддавали сумніву авторитет Старого Завіту, сповідуючи свою версію християнства У Т значну увагу приділено постаті Месії, есхатології Пам'ятці притаманне відмежування від інших культур на користь власної У середні віки Т поповнили міфічно-казкові Мірдаші

Та́нець — різновид мистецтва, в якому художній образ створюється пластичними та ритмічними рухами тіла Народний Т втілює сакральний зміст, що актуалізується під час ритуального дійства, тому, виражаючи особливості того чи того етносу, він називається характерним Наприклад, гопак у давні часи вважався бойовим Т язичницьких жерців (волхвів), пізніше використаний запорожцями Цей різновид народного мистецтва, як і пантоміма, тісно пов'язаний з обрядами, був одним із елементів, що започаткували драму і є її складниками

«Танк» — літературне угруповання молодих українських митців еміграції, варшавське відгалуження «Празької школи» (Варшава, 1929), засноване за ініціативою Ю Липи (Наталя Лівицька-Холодна, А Крижанівський, Є Маланюк, П Холодний-син, Олена Теліга, Б Ольхівський, П Зайцев, В Дядик та ін) «Т » виник внаслідок полеміки творчої молоді з Д Донцовим, схильним до націоналістичної заангажованості та недооцінювання естетичних якостей художніх творів, підпорядкування творчості ідейній доктрині Визначивши мету формувати «державницьку літературу», орієнтуючись на «синтез героїзму, господарності, волі», «танківці» намагалися врівноважити критерії правди і краси, усунути їх протистояння, відстояти творчу автономію національного митця, не відмежовану і від його громадянських обов'язків Про це йшлося у виданні «Статті про "Танк"» (1929), де містилися програмові «Лист до літераторів» Ю Липи та стаття «Група "Танк"» Є Маланюка Угруповання розпалося в 1929, однак його ідеї реалізувалися пізніше на сторінках часопису «Ми», газети «Назустріч», до авторських колективів яких входили колишні «танківці» У Варшаві вони з 1933 мали своє видавництво «Варяг»

Та́нка *(япон , букв коротка пісня)* — жанр японської поезії, лаконічний неримований п'ятивірш, що належить до стилю вака, тобто «японська пісня» (період відродження національної поезії після столітнього панування китайських впливів), утворений чергуванням п'яти- та семискладових рядків за схемою 5—7—5—7—7 Відмінний від наґаути, або тьоки («довгої пісні») Вживався поряд із катаутою, тобто тривіршем (схема 5—7—7), та седокою, тобто «піснею веслярів» (5—7—7—5—7—7), тощо Т виникла в японській поезії VIII ст , зафіксована в історичних хроніках «Кодзікі» (712), «Ніхон-сьокі» (720), сягнула розквіту в IX—X ст , ставши класичною строфічною формою, тоді як інші (наґаута, седока тощо) зникли Одиницею віршового метра у Т вважається склад (їх разом має бути 31), важливу роль відіграють музичний наголос і мелодичний малюнок вірша, що відповідають вимогам теорії сірабе (тону) За змістом Т переважно належить до пейзажної та любовної лірики з поширеними мотивами розлуки, прагненням до гармонії серця, медитаціями з приводу марного життя, витонченими компліментами Привертає увагу ретельно опрацьована образна система, передусім метафора, алегорія, пов язана із синтоїзмом персоніфікація, прийоми омонімії та полісемії (юкарі-котоба), витончені асоціативні зв'язки (енґо), артистичне застосування сугестії Стилістичне розмаїття, притаманне Т , представлене віршовими творами, співвідносними з європейською ліричною піснею, романсом, любовним посланням, провансальською альбою, жартівливим мадригалом, дотепною епіграмою, українською календарно-обрядовою піснею Раннім Т були властиві паралелізми, обов'язкове посилання на пору року, щирість Згодом жанр сягнув нормативного вигляду, орієнтувався на символізм та артистичний пуризм, першорядного значення надавалося складній словесній грі (каке-котоба), несподіваним асоціаціям, витонченому ритму Головною вимогою до Т було дотримання семантичної місткості мовлення, реалізація концепції «чарівного смутку речей» (моно-но аваре), обґрунтованої тогочасною критикою і теорією літератури (передмова Цураюкі до «Кокінсю», «Десять стилів японської поезії» Тадаміне, трактат «Про нові антології» Фудзівари Кінто) Естетика аваре («сумна чарівність«) полемізувала з ідеалом істини і правдоподібності (мокото), якого дотримувалися японські поети до VIII ст , намагаючись зображувати предмети такими, якими вони сприймаються На противагу цій поетичній практиці формувалося розуміння, що лірика має виявляти сутнє, таємне, приховане за оманливими видимими формами, явлене через натяк, здатне викликати зачарування, щиросердечність (маґокоро) Невдовзі обидві концепції було об'єднано під назвою мейдзьотьоку (щирість, безпосередність, простота) Основна думка Т формулюється у перших трьох віршових рядках (зачин), в яких також фіксується ліричне почуття, тонке переживання ліричного героя, а висновок робиться у двох наступних Зачин складався або зі стилізованої метафори (дзьо), або зі стилізованого епітета, тобто «слова-узголів'я» (макура котоба), або з топонімічних посилань, тобто «узголів'я пісні» (ута-макура), зумовлений тим, що поетові не відразу личило говорити прямо, як-от у вірші поетки IX ст Оно-но Коматі

Якби не таємничий смуток слів,
Який мене тримає
На цім світі,
Давно б уже
Покинула його! (переклад І Бондаренка)

Зображально-виражальні можливості Т розкрили у своїй творчості «шість безсмертних» ліриків (роккасен) останньої чверті VIII ст та впродовж IX ст Наріхіра, Коматі, Ґендзьо, Ясухіде, Кісен та Куронусі Т постійно упорядковувалися в різних антологіях Вони переважали в найдавнішій двадцятитомній антології «Манйосю» (прибл 759), тобто «Міріади листків» (4170 Т з 4516 віршів) Основним її упорядником був поет Отомо Якамоті Антологія засвідчувала золотий вік японської лірики Тут містилися твори 450 поетів імператриці Іванохіма, Какінамото Хітомаро, Ямабе Акахіто, Фудзівара Маро та ін Наступною антологією, тематично згрупованою, віднесеною до срібного віку японської літератури, є «Кокінсю» («Антологія японських віршів, давніх і нових», 905) Наймісткі-

шою вважається антологія «Сінкокінсю» («Нова антологія», 1201—06), що спиралася на естетичний принцип юґен («таємнича краса»). У ній налічувалося 1103 поезії жанру Т., лише чотири належали до седока та чотири до наґаута. За ініціативою екс-імператора Ґото-ба її упорядкував поет і філософ Фудзівара Тейка, який також видав збірник «По одному віршу ста поетів з гори Огура» («Хякунінсю», 1235), відмовившись від сезонного і тематичного принципів упорядкування. У XV—XVIII ст. жанр Т. дещо поступився хайку та ренґа, проте зазнавав постійної модифікації, зокрема, завдяки зусиллям Мейдзі (1868), а також реформам Масаока Сікі, який запровадив принцип сянсей (малювання з натури), та Йосано Теккан, схильному до романтизації традиційного жанру. Т. посідає одне з чільних місць у новітній японській поезії (Нагацука Такасі, Ісікава Такубоку та ін.) поряд із новою віршовою тенденцією сінтайсі («вірші нової форми»). Приклад Т. з доробку Ісікави Такубоку у перекладі Г. Туркова:

Раптом захотілося —
чого б це? —
поїздом поїхати.
От з поїзда зійшов —
а йти нема куди.

Українському читачеві жанр Т. відомий за перекладами Г. Туркова, М. Лукаша, І. Шанковського, В. Горлова, особливо І. Бондаренка («Антологія японської класичної поезії: танка, ренґа /VIII—XV ст./», 2004), який знайшов відповідник японській строфічній формі у неримованих терцинах (зрідка — катренах), що мали вигляд п'ятивірша із внутрішньою непостійною цезурою. Т. трапляється і в європейських поетів, але як стилізація, зокрема в М. Гумільова, Я. Івашкевича (цикл «Ути»), М. Семенка, В. Поліщука та ін.

Та́нський катре́н (*франц. quatrain: чотиривірш*), або **Кита́йська та́нка,** — китайський врегульований чотиривірш (гелюйші), який виник на основі афористичної пісні (яо), що входила до групи жанрів юєфу. Запроваджений у VIII ст. за династії Тан. Строфа складається з п'яти-семи слів-ієрогліфів у кожному версі (ші), характеризується строгим чергуванням музичних рівних (пін) і нерівних (цзе) тонів, має усталену схему римування, схожу на схему рубаї: *aaba*. Під час декламації віршові рядки (зазвичай вісім) розмежовуються паузою. Згодом поети не дотримувалися такого розміру Т. к., що зумовило появу обірваних рядків (цзюецзюї), або використовували шість версів (пайлюй). Класичну форму Т. к. розвивали Бо Цзюйї, Ду Фу, Ван Вей, Лі Бо та ін. Приклад такої строфи з твору «Весняної ночі в Лояні чую флейту» Лі Бо у довільному переспіві Л. Первомайського:

Чути з дому чужого в темряві
флейти ніжної спів.
Вітерець весняний мелодію
«Верб поламаних» підхопив.
Над Лояном вона колишеться,
а в душі моїй постає
Рідний край за дальніми далями
в білім цвіті рідних садів.

Таньци́ (*кит.: струнна оповідь*) — жанр китайської літератури, різний за обсягом наратив (від двох до 300 сувоїв) за любовними мотивами (переважно жіноча доля та нещасливе кохання), виконується під акомпанемент струнних інструментів (пипа, сяньсянь), причому пісенні партії чергуються з оповідними. У тексті Т. використовуються здебільшого семискладні вірші ци, ши, якими розпочинається кожен розділ (яо), а також прислів'я, приказки, загадки тощо. Наративна частина викладена від третьої особи. Такими ознаками жанр відрізняється від гуци (оповідь під барабан) та баодзюань (букв.: «дорогоцінні згортки») — великих епічних творів. Т. були сформовані у XV—XVI ст., поширені у Південному Китаї, зокрема у провінції Суджу, вважалися популярними в XVII—XVIII ст. Виокремлюють Т. для декламації («Перлинна пагода» Чжоу Шуші, анонімна «Розповідь про білого змія» тощо) та для читання («Квіти небесного дощу» Тао Чженьгуая, «Події 1900 року» Лі Баоцзя і т. п.).

Тапейно́сис (*грец. tapeinōsis: пониження*) — риторична фігура, що полягає в насиченні мовлення прозаїзмами. Т. притаманний поезії В. Цибулька, С. Жадана, прозі Ю. Покальчука та ін. Використовується в художній літературі задля досягнення експресивно-семантичного ефекту:

Птахом полетіти,
сизокрилим, *наприклад.*
Пір'я розсипати на розгублені дачі.
Не літають і не умирають тільки ледачі.
...далі міг би іти менш категоричний виклад
(Т. Федюк).

Тараба́рська мо́ва (*рос. тарабарить: теревенити*) — незрозуміла стороннім мова, як-от бурсацький, лірницький, єврейсько-купецький, злодійський тощо жаргони. В Україні на межі XVIII—XIX ст. нею користувалися бурсаки, вдаючись до перестановки (метатези) звуків, складів і коренів сусідніх або близьких одне від одного слів. Зразком Т. м. можуть бути слова Сивілли з «Енеїди» І. Котляревського:

Та що абицщоти верзлялом.
Не казку кормом солов'ять:
Ось ну, закалиткуй брязкалом.
То радощі заденежать.
Коли давало сп'ятакуєш,
То, може, чуло зновичуєш [...].

(Та що абищо ти верзеш,
Солов'я казкою не кормлять:
Ось ну, забряжчи калиткою,
То денежка порадує.
Коли даси п'ятака,
То, може, новину почуєш [...]).

«Тара́с на Парна́сі» — анонімна поема-пародія межі 30—40-х XIX ст., один із перших творів нового білоруського письменства, поширюваний до 1898 у рукописі. Жанр травестійного бурлеску, в якому використано традицію перелицьованої «Енеїди» П. Скаррона, М. Осипова, особливо І. Котляревського, а також батлєйки. Належачи до творів сміхової культури, поема заперечувала класицистичні канони, обстоюваний у них високий стиль, зображувала богів-олімпійців у побутових умовах, селянському одязі. У ній використано прийом гутірки, що надає пересипаному дотепами мовленню особливої жвавості.

Тарджиба́нд — різновид таркиббанду, лірична або панегірична строфа у віршах народів Близького та Середнього Сходу, Середньої та Південної Азії. Кожна з них складається з властивої їй кількості бей-

тів, що мають будову ґазелі, завершуються бейтом з парним римуванням, характерним і для наступної строфи (бейті васіла) Т був популярним у перській поезії X—XI ст

Таркиббáнд — строфічна форма у віршах народів Близького та Середнього Сходу, Середньої та Південної Азії, близька до народних пісень, що характеризується притаманною тільки конкретному віршу кількістю бейтів з моноримою (будова ґазелі), завершується бейтом з парним римуванням у кожній строфі Наступна строфа, повторюючи прикінцевий зразок попередньої, має іншу риму Окремим випадком Т вважається тарджибанд

Тáртуська семіотúчна шкóла — один із головних осередків структуралізму, заснований на початку 60-х XX ст у Тартуському університеті (Естонія) Її представниками були Ю Лотман, Б Успенський, В Іванов В Топоров, Є Мелетинський, Є Левін та ін Вони намагалися поєднати традиції російських формалістів та європейських структуралістів, розробляли концепцію знакових систем, за допомогою якої вдавалися до літературознавчого аналізу Предметом наукових інтересів Т с ш була культура як форма семіотичних структур, які між собою контактують, конкурують, впливають одна на одну Її уявляли як вторинну формацію, набудовану над первинною, мовною, її модель — як аналогічну мовній системі, вони обидві реалізуються через властивості організованого тексту На такій підставі розглядалися не лише явища письменства, а й міфології, фольклору, театру, малярства, кінематографії тощо У 70-ті XX ст дослідження тексту поступилося перед вивченням розмаїття мов культури, які він виражав через мовнокультурні моделі Невдовзі Т с ш зосередила увагу на з'ясуванні індивідуальної специфіки текстів культури, зокрема поетичних творів, міфічних оповідей, міської поезії і т д, на їхній збіжності та протистоянні мовним нормативам

«Тáтлер» («Балакýн») — англійський сатирично-дидактичний часопис (1709—11), видання Р Стіла від імені Ісаака Бікерстаффа — персонажа низки памфлетів Дж Свіфта Виходив тричі на тиждень, публікував світську «хроніку» Спочатку «Т» надавав переваги поміркованo сатиричній оцінці політичних подій, поступово перейшов до моралізаторських есе, що пов'язувалося з появою серед його співробітників Дж Аддісона Традицію «Т» перейняв щоденний «Спектейтор»

Тахалýс — псевдонім письменника Близького і Середнього Сходу, обраний ним самим чи даний йому меценатом Фірдоусі (райський), Дакікі (шляхетний), Сааді (щасливий) Т може бути вжитий як прізвисько Гафіз (охоронець, знавець Корану), Хайям (наметник) і т д Використовувався переважно у тахмисі У зв'язку з поширенням ґазелі Т вживався як обов'язковий прийом сфрагіди

«Тахíр і Зохрá» — ліро-епічна поема тюркомовних народів, співвідносна з казахською версією «Кози-Корпеш та Баян-Слу» Сюжет поеми відомий у кількох варіантах падишах та його візир домовилися про шлюб своїх ще не народжених дітей, у них з'явилися син і дочка, які, вирісши, покохали одне одного Але після смерті візира падишах порушив клятву, вирішивши одружити дочку Зохру з іншим, тому Тахіра, закривши у скриню, кинули у потік Після багатьох років поневірянь він повернувся додому, де його стратили, а вірна йому Зохра наклала на себе руки Лише в азербайджанців поема завершувалася щасливим фіналом падишаха знищив державник Ісфагана, Тахір, який, одружившись із Зохрою, здобув верховну владу Узбеки у творі зберігали міфічну традицію, казахи відтворювали патріархальні зв'язки Літературну обробку поеми у XVII—XVIII ст здійснив узбецький поет Саййоді, у XIX ст — туркменський поет Молланепес

Тахмúс — п'ятивірш, у якому до кожного бейта чужої (зрідка — власної) ґазелі автор додає три свої рядки Поширений у тюркомовній, а також у таджицькій і перській поезії Відомі Т узбецьких поетів Фурката і Мукімі на ґазелі Алішера Навої Таким чином, інтертекст виконував функцію усталення художньої традиції, вимагав від автора Т високого рівня стилізації Наприкінці Т застосовується прийом сфрагіди (тахалус)

Ташúзм *(франц tache пляма)* — різновид абстракціонізму, прихильники якого обстоювали увагу до несвідомого, застосовували апробований сюрреалістами автоматизм, вважали малярство вільним від свідомої композиції та малюнка поєднанням фарб, виливаючи їх, розмазуючи або розбризкуючи на полотні Т був сформований у Франції (20-ті XX ст), поширений у США, зокрема у творчості Дж Поллока Т позначився на графіці Ю Соловія, що брав участь у діяльності Нью-Йоркської групи

Тварúнний éпос — епічний жанр у віршовій формі, притаманний фольклору європейських народів, персонажами якого є звірі, казки про тварин, байки Езопа, бурлескно-пародійні поеми на зразок «Батрахоміомахії» Найдавнішим зразком Т е вважається анонімний «Ecbasis captivi» Жанр виник внаслідок об'єднання народних казок про тварин, що сформувалися наприкінці міфічного етапу розвитку людської свідомості, та почасти байок Езопа Існуючи в усній та писемній формах, Т е за доби середньовіччя модифікувався у ренардію, тобто цикл поем про трикстера лиса Ренара, в якій були використані сюжети античних байок, поширених у компілятивних збірниках IV—V ст Найвідомішою з них була анонімна поема «Втеча ув'язненого» (X ст) Уперше тогочасні варіанти ренардії об'єднав фламандський священик, магістр Нівард Гентський Його велика сатирична поема на сім частин «Про Ізенгріма та Ренара» із соціальними характеристиками героїв-трикстерів стала зразком епосу, поширеного в тогочасній міській культурі, в якому з'являлися ознаки фабльо чи шванка, пародії на рицарський роман французький «Роман про Лиса» (прибл 1200) Пер де ля Клода фламандський «Рейнарт» (прибл 1250) Я Ф Віллема та ін Ця традиція стала інтертекстуальною основою написаної гекзаметром поеми «Рейнеке-Лис» (1793) Й-В Гете Використовуючи твір Й-В Гете, М Смажевський створив польський варіант цього мандрівного сюжету («Лис Микита», 1860), І Франко, обізнаний із попередніми текстами, написав поему «Лис Микита» (1890) Останньою відомою переробкою цієї тристеріади були «Скандальні пригоди Рейнеке-Фукса» (1945) американського письменника Г Овена, який поклав в основу свого твору англійську версію про хитрого лиса на ім'я Sir Russel Fox Ґрунтовне вивчення Т е здійснив Є Мелетинський («Вступ до історичної поетики епосу та роману», 1986).

Тве́рдження — думка, положення, вислів, що підтверджують, доводять щось, покладене в основу чогось

Тверді́ строфі́чні фо́рми — сталі віршові форми, які характеризуються визначеним обсягом та будовою строфи За канонічними вимогами розрізняють строго фіксовані за обсягом та строфікою (сонет, тріолет, рондо, рондель, секстина, рубаі, хайку, танка), лише за строфікою (терцини, віланель, ритурнель, октава, ґазель), з нефіксованими обсягом і строфікою (канцона, віреле, ле, глоса) Т с ф Іноді вони набувають жанрового значення, як-от сонет Часто Т с ф називаються класичними Для деяких поетів, зокрема для більшості «неокласиків», їх застосування закономірне За спостереженням О Білецького (стаття «Двадцять років нової української лірики»), Т с ф переважали у творчості М Рильського «Багато його сонетів, октав, терцин, рондо є єдиними своєрідними зразками в українській мові»

«Твім-інтер» — видавництво, засноване в 1993 у Києві Крім науково-популярної та публіцистичної літератури, друкує сучасну художню книжку («Золоті джмелі» В Підпалого, «На зламі часу» Ю Завгороднього, «Фрески любови» Олександри Виноградової, «Біс Плоті» В Шевчука, «Біла тінь» Ю Мушкетика, «Побіч часу» Г Штоня, «Відстані без розлук» Людмили Задорожньої, «Афганський кут» Раїси Плотнікової та ін) та літературознавчі дослідження («Наші втрати» Ю Лавріненка, «Поетика романного жанру Олеся Гончара» М Гуменного, «Євген Гребінка» Людмили Задорожньої, «Особливості поетики Ольги Кобилянської» Ірини Демченко та ін , збірник спогадів та студій про Гр Тютюнника «Прийшов, щоб не розлучатися »), перекладні твори, бібліографічні покажчики творів театрознавців (укладені Р Пилипчуком та В Ревуцьким), навчальні та наукові видання («Живиця Хрестоматія української літератури XX століття», «Personae verbum» /Слово іпостасне/ В Шевчука) При «Т -і » регулярно виходить науковий збірник філологічних праць «Література Фольклор Проблема поетики», обов'язки головного редактора якого виконує Тетяна Терещенко-Кононлчук, а координатора видавничих програм — М Кононлчук

Твір (*нім Sprachkunstwerk, англ literary work, франц oeuvre litteraire, польськ dzieło, рос произведение*) — художній феномен класичної та посткласичної літератури, що з'явився внаслідок творчих зусиль письменника, постає задокументованим фактом мистецтва, іншою художньою дійсністю Термін «Т » не визнається на теренах постмодернізму, витісняється поняттям «текст» з літературного простору

Тво́рча зая́вка — звернення автора до видавництва з пропозицією про випуск його книги, що складається у довільній формі, охоплює питання про його рід занять, літературні інтереси, жанрові пріоритети і в якому обґрунтовуються тема, основні проблеми, порушені у творі

Тво́рча індивіду́альність (*лат individuum неподільне*) — суб'єкт художньої творчості з неповторними, притаманними лише йому креативними якостями Як поняття набуває концептуального значення в естетиці романтизму, ідентифікуючись переважно з оригінальною постаттю митця, своєрідністю його ідіостилю і манери письма тощо У літературознавчій практиці існує в різних формах індивідуальність письменника, творча особистість, індивідуальність особи митця, авторська індивідуальність та ін Т і стосується біографії письменника, рівня його таланту, специфіки творчої лабораторії, естетичного ідеалу, смаку тощо Вона як явище історичне у своєму розвитку долала кілька етапів Народнопоетична творчість давніх народів існувала за умов анонімності У давньогрецькій літературі категорія авторства поступово відокремилась від архаїчного поняття «авторитет», співвідносилася з особливостями літературної манери певного автора, який набув статусу професійного літератора, сприймав себе за обранця богів, що насилають на нього натхнення, обдаровують талантом і майстерністю Усвідомлення мистецтва поезії як індивідуальної творчості вперше спостерігається у римській літературі, зокрема в оді «До Мельпомени» Горація («Звів я пам'ятник свій »), який власною творчістю протиставляв себе юрбі, не втаємничений у специфіку високого мистецтва, а критерій самооцінки поезії відкривав у іманентній художній діяльності За доби середньовіччя переважала настанова на анонімність, хоча йшлося про божественне натхнення, тому так мало відомих авторів того часу Поняття «Т і » було осмислене в період Ренесансу з його апологетизацією індивідуалізму, титанізму тощо, з потрактуванням людини як міри всього сутнього У цей час формувалися поняття художньої ідеї, єдиного задуму, особливого способу світобачення, високо цінувалася творча активність митця, здатність створювати нову, іншу художню дійсність, захищену авторським правом Водночас із прагненням відкрити суть людської суб'єктивності виникала тенденція надмірного суб'єктивізму, абсолютизованої свободи, авторської сваволі Класицизм обстоював критерій розуму як критерій гармонії і міри, за допомогою якого можна осягнути ідеальну закономірність світобудови Родове (типове) переважало над індивідуальним, громадське — над особистим, закономірне — над випадковим, а в поетиці панувало суворе дотримання естетичних форм і канонів, запозичених з античних поетик (Арістотель, Горацій) і найповніше виражених у «Мистецтві поетичному» (1674) Н Буало Проте авторська індивідуальність, хоч і скута рамками нормативної поетики, знаходила в художній структурі класицизму належне місце Її вияв скеровувався на пізнавальну діяльність, на звернення до актуальних філософських, етичних, політичних, суспільно-виховних проблем того часу, удосконалення мови та ін Перші антираціоналістичні кроки здійснили прихильники сентименталізму Так, Е Юнг у трактаті «Роздуми про оригінальну творчість» (1759) вже відкидав нормативну естетику, обстоював принципи hapax legomenon Аналогічної позиції дотримувалися штюрмери, що відображене у драматичному фрагменті «Прометей» Й -В Гете Осмислення внутрішньої невичерпності людської індивідуальності належить романтизму, що протиставив класицистичному мімезису творчу активність митця, надав їй глибинного сенсу як найвищій цінності Понад усе шанувалися обдарованість, талант, особливо геній, оригінальність, творча свобода, вільний політ фантазії, відкидалася нормативність (геній не підкоряється правилам, а творить їх), логоцентричне регламентування у мистецтві оголошувалося шкідливим і небезпечним Т і вперше стала організаційним чинником художньої структу-

ри, зорієнтованим на своєрідність, неперебутність, особистісне світобачення і світовідчуття, іноді сягаючи меж містифікованого індивідуалізму, байронізму Питання Т і цікавило і філософів Так, Г -В -Ф Гегель вбачав у достеменно художньому творі об'єктивні закони літературного процесу, відображені крізь призму суб'єктивних особливостей митця, його світобачення Такий розвиток індивідуального в художній свідомості характерний для більшості літератур, зокрема й української У давньоукраїнському письменстві ще переважали традиційна етикетність, орнаментальність зображення, компілятивність, колективний погляд на предмет, принцип анонімності тощо Але з доби бароко почалося поступове розхитування середньовічної художньої структури Відбувається розрив авторського погляду з християнською нормативністю, у літературу проникають ренесансно-реформаційні тенденції, оновлюється жанрово-стильова система, з'являється поняття належності тексту автору тощо У художньому сприйнятті Климентія Зіновіїва, особливо Григорія Сковороди, з'являється потреба індивідуального бачення і відтворення світу, зароджується «тип новочасного письменника» (І Франко), формування якого завершується у творчості І Котляревського і Т Шевченка «Нова українська література, — зазначав І Франко, — по примірy всіх новоєвропейських літератур основана на принципі індивідуальності, вважає поетичну творчість за один із найвищих і найкращих проявів людської індивідуальності і власне з того принципу черпає свою силу, різнорідність і оригінальність» Принцип індивідуальності — це особистісна форма естетичного ставлення до дійсності, яка приходить на зміну традиційному (нормативному) типу творчості Ґрунтується на індивідуальному світобаченні, але не зводиться лише до вияву своєрідності У новочасних літературах письменник постає як суб'єкт художньої свідомості і діяльності, як творець іншої художньої дійсності Т і вивчають філософи, соціологи, психологи, мистецтвознавці в українському літературознавстві до проблеми Т і виявляли інтерес І Франко, Леся Українка, серед зарубіжних дослідників — Ф Ніцше, З Фройд, К -Г Юнг, структуралісти та ін Її не визнають постмодерністи, які проголошують «смерть суб'єкта», «смерть автора»

Тво́рча істо́рія — перебіг та колізія написання художнього твору Для її з'ясування беруться до уваги всі етапи творчої лабораторії письменника, дані графології, текстології, палеонтології, нотатки, щоденникові записи, свідчення сучасників, різні варіанти та редакції тексту від чернетки до авторської волі, виявлення та врахування інтертекстуальних пластів у його літературних текстах Термін належить М Піксанову («Три століття російської літератури [ ]», 1923, «Творча історія "Лиха з розуму"», 1927), який у 20-ті XX ст обґрунтовував Т і як «особливу мистецтвознавчу, зокрема літературознавчу, дисципліну», покликану розкривати «телеологію художніх прийомів та внутрішній сенс творів методом телегенетичним та на матеріалі різночасових текстів-редакцій» Проблема Т і висвітлювалась у наукових студіях П Медведєва, Ф Скафтимова, П Сакуліна, С Єлеонського та ін

Тво́рча лаборато́рія письме́нника — складний багатоетапний процес формування художнього твору від задуму до його публікації, підтвердженої авторською волею Вивчення Т л п відбувається із застосуванням різних методологічних настанов як щодо постаті письменника, так і його текстів текстологічних, психологічних, психоаналітичних, біографічних, соціологічних, палеонтологічних, порівняльно-історичних, інтертекстуальних підходів, прийомів «пильного прочитання» тощо При цьому ефективними є принципи герменевтики Вибір методу аналізу зумовлений метою дослідження та вимогами, які висуває до літературознавця аналізований текст У вивченні анонімних середньовічних пам'яток писемності першорядну роль відведено палеографії і текстології, що досліджують рукописи, списки, кодекси, варіанти Основою класичної та сучасної Т л п є історія створення та застосування тексту у зв'язку із типом світосприйняття автора, його творчим та життєвим досвідом, рівнем культури, здібностями, талантом чи ступенем геніальності, естетичними смаками, належністю до літературного контексту епохи Вона простежується на всіх рівнях еволюції від передісторичного мотиву, задуму, фіксованого в нотатках, листах, розмовах, щоденниках і т п , відображеного в рукописах (чернетки, біловий варіант), машинописах, начерках, списках, коректурах, першодруках, прижиттєвих виданнях, підтвердженого авторською волею С Васильченко складав ретельний план своїх творів, як-от незавершеної повісті «В бур'янах» За одним проектом вона мала складатися з дванадцяти друкованих аркушів вступної («Могила Легенда»), першої («Дитинство»), другої («На волі») та третьої («Неволя») частин і епілогу В інших варіантах прозаїк обмежувався п'ятьма-шістьма частинами Окреслюючи їх, він іноді виписував деякі епізоди з життя Т Шевченка Натомість В Петров писав свої повісті та романи («Романи Куліша», «Аліна і Костомаров») без попереднього плану, спираючись на листи П Куліша та М Костомарова, звертаючи увагу на факти, побачені очевидцями, нотував свої думки на клаптиках паперу, які пізніше довільно складав, переносив свої розмірковування на сторінку Визначальними критеріями у Т л п вважаються автограф, свідчення автора, сучасників, авторський договір На Т л п позначаються редагування, цензура, читацька рецепція, критика, літературознавчі студії тощо Аналіз та спроба гіпотетичного відновлення Т л п передбачають її поетапне висвітлення, поєднуване з комплексним, синтетичним Вивчення Т л п як літературознавчої проблеми було започатковане в теорії творчої історії М Піксанова, який порушив питання про осмислення «телеології художніх прийомів та внутрішнього смислу творів за допомогою телегетичного методу та на матеріалі різночасових текстів-редакцій» Т л п також може розглядатися в контексті історичної поетики, використовувати досвід інтертекстуальності

Тво́рча свобо́да — заперечення обстоюваних класицизмом суворих нормативів художньої діяльності, утвердження креативної авторської суб'єктивності, особистісної ініціативи письменника, поняття запроваджене романтиками

Тво́рча уя́ва — див **Уя́ва.**

«Тво́рчество» — літературна група російських футуристів (Владивосток, 1920—22), до якої входили Н Чужак (псевдонім Н Насимовича), М Асєєв, С Третяков, Д Бурлюк, С Алимов, В Сіллов та ін , випускали однойменний журнал Представники «Т » захоплювалися творчістю В Маяковського, наслідували

його поетичний стиль Речником групи вважався Н Чужак, який профанував мистецтво ідеєю його злиття з виробництвом, вважаючи, що «немає більше храмів та кумирів мистецтва», що ним тепер стали «майстерні, фабрики, заводи, вулиці», де творяться «товаро-скарби», обґрунтовував псевдохудожню модель «життєбудування» Пізніше ці ідеї він запроваджував у ЛЕФі Інші письменники надавали переваги документально-фактографічній літературі, протиставляючи її класичній белетристиці

Тво́рчий за́дум — див **За́дум.**

Тво́рчий портре́т (*франц portrait*) — різновид нарису, базований на творах певного автора Найчастіше використовується у радіопередачах, на телебаченні як науково-популярна, художня розповідь про митця При цьому сценарій передбачає використання фрагментів його творів, введення виступів інших учасників такого заходу, спрямований на розкриття творчої лабораторії письменника, вченого чи композитора

Тво́рчість — духовна діяльність митця, спрямована на створення нових оригінальних художніх цінностей, іншої артистичної дійсності Будучи культурно-історичним явищем, Т має особистісний та процесуальний аспекти, передбачає наявність у митця обдарування, таланту чи генія, ідіостилю, а також мотивів, знань, навичок художньої творчості, своєрідного типу світосприйняття, ідейно-естетичної платформи, культури мислення Важливу роль у Т відіграє сила уявлення, інтуїція, потреба митця у самоактуалізації, розширенні свого творчого потенціалу, гранична концентрація духовних сил Англійський дослідник Г Воллес визначив чотири рівні Т підготовка, дозрівання, інсайт і перевіряння Особливого значення надавалося інсайту За античної доби сформувалося два погляди на цей процес Якщо софісти й Арістотель («Нікомахова етика») вважали головним техне, на противагу природі, яку письменник мусив наслідувати (мімезис), то Сократ (діалог «Іон») і Платон надавали значення божественному натхненню, одержимості Теоретична модель Арістотеля стала панівною у новоєвропейському літературознавстві (мистецтвознавстві), її обґрунтовував, зокрема, Д Дідро («Міркування про драматичну поезію», 1758) Г-Е Лессінг намагався наблизити літературу до життя («Лаокоон, або Про межі малярства і поезії», 1766), Й-Г Гердер вважав, що поезія виникла шляхом вчування, як і мова, вказував на їх зв'язок (фрагменти «Про новітню німецьку літературу», 1766—68), формував засади порівняльно-історичної методології Натомість І Кант обґрунтовував потребу смаку при судженні про прекрасні предмети, необхідність генія в мистецтві («Критика здатності судження», 1790) Г-В-Ф Гегель («Лекції з естетики», 1838), визнаючи за прекрасним «чуттєве явлення ідеї», втілення абсолютного духу, розгалужував форми мистецтва між нею та її формотворенням, коли ця ідея ще не віднайшлася (символічна форма), коли вона вільно реалізувалася в образі (класична форма), коли світ душі подолав довкілля (романтична форма) Філософ не визнавав несвідомих чинників Т Інших поглядів дотримувався Ч Ломброзо, вважаючи її свідченням кризового стану індивіда На думку М Нордау, твори представників декадансу ілюстрували відомі психіатрії психічні аномалії геніїв Ці спостереження поглибили З Фройд, К-Г Юнг, які розглядали Т як процес занурення митця у світ фантазій та сновидінь задля компенсації відсутності задоволення, як сублімацію Детально ця проблема розглянута у психологічній школі О Потебні, на переконання якого між художнім твором та природою розташована людська думка, що дає підстави мистецтву бути Т («Думка і мова», 1892), об'єктивувавшись у слові («Основи поетики», 1910) Аналітичний досвід вченого перейняли Д Овсянико-Куликовський, А Горнфельд Л Виготський («Психологія мистецтва», 1965) важливим чинником у творчому процесі вважав катарсис як «закон естетичної реакції» Поняття «Т» стосується також фольклору, зразки якого мають синкретичний характер

Теа́тр (*грец theatron місце для видовищ*) — різновид мистецтва, розрахований на масове сприйняття, в якому актори на сцені грають перед глядачами написану драматургом п'єсу Театральне дійство може розігруватись і на майданах Ідеться також про виставу, спектакль, приміщення, де відбуваються такі вистави (Національний театр ім І Франка), про установу чи організацію, що здійснює їх, наприклад Національний театр опери та балету ім Т Шевченка (з 1926) Існував також античний Т, на кону якого вироблялися основні принципи європейського сценічного мистецтва, апробувалися п'єси різних жанрів Зазвичай Т потребує «перебільшених широких інтонацій як в голосі, декламації, так і в жестах» (Н Буало), що позначається на поведінці персонажів, викликаючи враження театральної ефектності, супроводжується гіперболізацією подій, переживань, посиленим артикулюванням та промовистими жестами, що заповнюють умовний сценічний простір

Теа́тр абсу́рду (*франц. théâtre de l'absurde*) — див **Дра́ма абсу́рду.**

Теа́тр живо́го акто́ра (*грец. theatron. місце для видовищ і лат actor виконавець, актор*) — різновид народних аматорських театральних вистав XIX — початку XX ст, розігруваний молодими акторами-чоловіками на майданах, по містечках та селах, учбових закладах, що відрізнявся від вертепу, батлєйки тощо, в яких використовувалися ляльки

Теа́тр жорсто́кості (*франц théâtre de cruaute*) — естетична концепція сценічного мистецтва, близька до сюрреалізму, зумовлена запереченням традиційного застосування словесних засобів художньої виразності, потребою переорієнтації на пластико-візуальний ряд вистави, запровадження максимальної експресії задля посилення впливу на глядача Ідея Т ж виникла в річищі авангардизму, зокрема в міркуваннях французького теоретика театру, актора, есеїста, автора маніфесту «Театр жорстокості» (1932) А Арто («Театр та його двійник», «Театр і чума», «Алхімічний театр», «Листи про жорстокість», «Режисура і метафізика», «Афективний атлетизм»), який прагнув звільнити глядача від засилля слова, а театр — від дискурсивно-логічних стереотипів Сценічне мистецтво він сприймав не як аналог повсякдення, а як формування достеменної метафізики, тому на кону, на думку А Арто, не повинні розв'язуватися громадянські й психологічні конфлікти, розгортатися моральні пристрасті, має лише висвітлюватися та частина істини, що прихована до часу її «зустрічі зі Становленням» Він вважав, що вистава не може бути ілюзійно-міметичною, бо вона сама сприймається лише за «на-

слідування трансцендентного принципу, з яким ми контактуємо завдяки мистецтву» Сакральний смисл уявлення формується у виставі поза мовою дійових осіб, часто сприймається глядачем на підставі поетичного чуття, емоційного потрясіння під впливом невербальних образів, що вимагає повернення драматичного дійства «до дихальних, пластичних, активних джерел мови» Отже, вона підлягає докорінній перебудові, аби постати у чистому фізичному та афективному звучанні, що втратилося під шаром загальновживаної лексики Настанова «мовлення до слова» виникла в А Арто під впливом вистав трупи з острова Балі (1931), що складалися лише з танцю, пантоміми та музики, сприймаючись за «пластичну матеріалізацію слова» А Арто, беручи за основу теорії Ф Ніцше, А Бергсона, О Шпенглера, трактував європейську цивілізацію з її культурою як присмеркову, ушкоджену корозією логоцентризму, тому позбавлену чистоти чуттєвого сприйняття, відновити яке не здатні ні започаткована класицистами драматургія, ні розважальні спектаклі, ні кінематографія Тому театр, відкинувши свою традицію, виводиться з глухого кута, спонукає метафізику мовлення, жестів, виразів повернутися на сцену, «ввійти в душі лише через шкіру», через потрясіння, через жорстокість, через поновлення архаїчної діонісійської стихії та ідеї всеохопного ритуального видовища з мінімумом тексту, де б не було жодного зайвого руху, панував би потужний ритм Особливого значення А Арто надавав тілесній мові, що виражається не в діалогах, а в монолозі без довільного його трактування Основою тілесної мови є потоки експресивного заклинального мовлення з найтоншими вібраціями голосу, що викликають у масового глядача особливе сприйняття вистави, асоційованої з містерією Такий театр спокуси пориває з традиційним уявленням про сюжет, про написаний текст, розрахований на колективне переживання натовпу, тому спектаклі мають апелювати до почуттів, а не до розуму, бути схожими на карнавал Вистави повинні спрямовуватися на виявлення екстремальних ситуацій людської екзистенції у пристрасній любові, у злочині, у війні, у безумстві Задля досягнення ефекту безпосереднього впливу між глядачами та сценою усувався традиційний бар'єр Настанова на жорстокість і жах ставала визначальною Метафізичний синтез унеможливив присутність автора, передуючи сучасній практиці сценографії, характерній для номадології настанові децентризму А Арто не судилося реалізувати свої ідеї, проте вони виявилися плідними на теренах авангардизму, зокрема у творчості представників драми абсурду, позначилися на доробку А Камю, П Вайса, автора п'єси «Переслідування та вбивство Жана Поля Марата, розігране мешканцями психіатричної лікарні у Шарантоні під керівництвом маркіза де Сада» Проекти А Арто послідовно застосовували постмодерністи Ж Дерріда («Театр жорстокості та завершення вистави», 1969) вважав, що Т ж набув історичного значення, бо видається вже не виставою у класичному розумінні, а спростуванням арістотелівського мімезису, що відповідало постмодерністській відмові від референції, коли «утвердження життя супроводжується процесом його підриву та заперечення» Йдеться про іншу, позатеатральну дійсність у просторі порожнього знаку, постмодерністської чуттєвості Тут усувається будь-який бінаризм, притаманний класичному театру, застосовується прийом розмежування та повторення, коли буття виглядає «формою, в котрій безмежні у своєму розмаїтті форми та сили життя і смерті перемішуються і повторюються у слові, тому що неодмінною умовою виникнення будь-якого слова, будь-якого знака загалом вважається можливість їх повторення» Відбувається «дивовижне перенесення сил /від тіла/ до тіла» (А Арто) у річищі ідіографізму, коли здійснюється так звана «смерть автора», усувається присутність Бога Нонфінальна, семантично самодостатня театральна дія розгортається у перспективі означування, видається «повторенням того, що вже повторитися не може» (Ж Дерріда)

Теа́тр маріоне́ток (*нім* *Marionettentheter*, *англ* *pupen-show*, *франц* *théâtre de marrionettes*, *guignol*, *польс* *teatr lalkowy*, *рос* *кукольный театр*), або **Лялько́вий теа́тр,** — театр, у якому головні ролі виконують ляльки Т м пов'язаний із релігійними ритуалами, ставши світським, розрахований передусім на реципієнта-дитину, хоч багато вистав призначені й для дорослого глядача Засади Т м реалізовані в італійській commedia dell'arte, в українському вертепі, польській шопці, білоруській батлейці, російській петрушці

Теа́тр менестре́лів — див **Менестре́льські виста́ви.**

Теа́тр пое́зії (*грец* *theatron* *місце для видовищ* *і* *poiēsis* *творчість*) — різновид літературного театру, базований на поетичних творах, що поєднує виголошувані акторами монологи, діалоги з монологічною розповіддю ведучого Основою Т п є сценарій

Театраліза́ція (*грец* *theatron* *місце для видовищ*) — інтерсеміотичний прийом видозміни літературного тексту для показу на сцені

Театра́льна тео́рія драматургії (*польс* *teatralna teoria dramaty*) — концепція С Скварчинської, за якою драма не може бути літературним жанром, не належить до словесного твору, тому що має натуральну специфіку зображення Запропонована у 40-ві XX ст

Театра́льне мисте́цтво (*англ* *theatre arts*) — синкретичне мистецтво, сформоване за античної доби, яке, використовуючи різножанрові драматичні твори (пізніше — лібрето), розігрує їх на сцені, поєднує виражальні функції з міметичними та катарсистичними, підпорядковане естетичній, пізнавальній, виховній, розважальній тощо меті У його формуванні беруть участь режисер-сценарист, актори, художник-постановник, оформлювач, технічна обслуга тощо Зазвичай Т м характеризується історично мінливою сценічною умовністю наприклад, від притаманної реалістам («корифеям українського театру») манери життєподібності гри та декорацій до застосування жестів, пластики, умовних декорацій в експресіоністичному театрі Леся Курбаса У 70-ті XX ст естетичну концепцію Т м переглянули постмодерністи, які, вдаючись до деконструкції, бриколажу, пастишу, відеозаписів, кіберпросторових платформ і т п , прагнули розірвати цілісний часопростір, спростовували досвід романтизму і традиційної репрезентації, домагання Просвітництва та логоцентризму Крім того, сумніву піддали метанаративи, міметичні засновки, бінарні опозиції Прихильники нового театру (Онтологічний театр Р Формена, Вустер-група під керівництвом Елізабет Леонт та Г Мюллера тощо) спира-

ються на погляди Ф Ніцше, З Фройда, Ф Джеймсона, Ж Бодріяра, Ж Ф Ліотара, обстоюють потребу переорієнтації від текстуальної п'єси до іманентно сценічної діяльності з випадковою грою означників, тому переглядають твори раннього модернізму, зокрема «Дика качка», «Будівничий Сольнес» Г Ібсена, пізнього модернізму («Кінець гри» С Беккета), наполягають на непрезентабельності репрезентації Інколи вони відмовляються від ідеї театру як «застарілого» задля «оголеної» сценічної діяльності, яку вже застосовували авангардисти, залучаючи глядача до активної участі в дії Зокрема, таку настанову реалізувала Вустер-група у постановці «Гамлет-машини», в основу якої покладена відома драма В Шекспіра При цьому обстоюється теза про нерозривність реалій та ілюзій

Театра́льний вірш (*грец theatron місце для видовищ і лат versus повтор, поворот*) — вірш драматичного твору, лексика, синтаксис, ритмічна інтонація якого зорієнтовані на повсякденне мовлення, що зазнає змін під впливом певного розміру, строфіки, інколи — римування Здебільшого як Т в вживається білий вірш, як у драматичних поемах Лесі Українки

Театра́льний о́гляд (*грец theatron місце для видовищ*) — різновид огляду у формі розповіді про важливі події сценічного життя, про нові п'єси драматургів та спектаклі творчих колективів, що охоплює період гастролей, може бути присвячений певному жанру тощо

Театра́льність (*грец theatron· місце для видовищ*) — сукупність сценічних зображально-виражальних засобів та прийомів, притаманних театру як особливому мистецтву гри

Теа́трика (*грец theatron місце для видовищ*) — у середньовічній естетиці — мистецтво організації забав та видовищ, розроблене Гугоном (XII ст)

Театрозна́вство (*нім Theaterwissenschaft, англ science of theatrical matters, франц theatrologia, рос театроведение*) — наука, що вивчає закони та історію театрального мистецтва, морфологію та семантику вистав, творчість драматургів з погляду її сценічності, специфіку інсценізацій, акторської гри, сценографізм Т висвітлює також внутрішню організацію театру як явища культури, його матеріально-технічні можливості тощо В українському Т відомі такі фахівці, як М Пилипчик, П Кравчук, М Лабінський, Л Танюк, А Драк, С Рябокобиленко, І Безгін, Ю Станішевський, Лариса Брюховецька, Лариса Мороз та ін

Театро́н (*грец theatron місце для видовищ*) — зала, де перебувають глядачі під час перегляду вистави

Теджні́с — сукупність стилістичних прийомів поетики в літературах народів Близького та Середнього Сходу, яка базується на повному або частковому використанні омонімів та омографів Середньовічна теорія налічувала сім різновидів Т Серед них найуживаніші повний (теджніс тамм), коли омоніми взаємонакладаються у межах бейта, складовий (теджніс мураккаб), якщо один із парних омонімів має два слова, дефектний (теджніс накіс), за якого слова збігаються за приголосним при відмінності голосних (*гол* — троянда, *гел* — глина), тощо

Те́за (*грец thesis положення, твердження*) — основне стисло сформульоване положення, підсумок естетичних, філософських, моральних міркувань автора, ідеологічний конспект тексту На відміну від теми спрямована на пошук відповіді, а не порушує питання чи погоджується з ним Т має бути сформульована зрозуміло і точно без двозначностей чи невизначеностей, не змінювати форми упродовж усього доведення Порушення, підміна Т призводять до помилок Т пов'язана з антитезою та висновком, що, зокрема, відображено у структурі сонета

Теза́урус (*грец thēsauros скарб*) — тип словника, в якому подано якнайповніший лексичний склад мови (її активна і пасивна лексика), наведені слова проілюстровані прикладами вживання у тексті Т створюються для ієрархічного групування, опису історичних пам'яток писемності, літературного процесу, мови окремих письменників, творів, розподілених на тематичні групи із синонімічними, антонімічними, асоціативними відношеннями Так називають і словники, в яких слова об'єднані у типологічні групи, родо-видові відношення між якими полегшують пошук необхідного слова Термін вперше вжив П М Роже у праці «Тезаурус англійських слів та висловів» (1852) Якщо в англомовній традиції йдеться передусім про словники синонімів та антонімів, то в українській — про групування мовного матеріалу на понятгєвій основі у пареміологічних та фразеологічних словниках на зразок «Словника фразеологічних синонімів» М Коломійця та Є Рагушевського, у болгарській, чеській, хорватській — про формування ідеографічних словників (К Бабова, А Воргулєва, 1961, Й Галлера, 1969—77, З Йовановича та Л Атанацковича, 1980) Т є й інформаційно-пошуковий тип словника, в якому в абетковому порядку зафіксовано терміни певної галузі знань із поданням їх ієрархічних та корелятивних відношень, а також тлумачний словник, що охоплює певний шар лексики, наприклад мову пам'яток писемності, тощо

Те́зис (*грец thesis положення, твердження*) — слабка частина віршової стопи, на відміну від сильної його частини — арсису (ікта) Т є перший склад у ямбі, другий і третій — у дактилі і т п Застосовувався в античному віршуванні, але поширений і в силабо-тоніці, де вживаються слабкі склади

Тейхоско́пія (*грец teichos мур і skopeō спостерігаю*) — драматургічний прийом, відомий з античної доби, за якого певна дійова особа описує події, що відбуваються за лаштунками під час цієї розповіді, з метою уникнення показу жорстоких, кривавих сцен на кону перед глядачами Т застосовував Есхіл («Орестея») Цим прийомом скористалася Леся Українка у драматичній поемі «Кассандра»

Текст (*лат textum тканина, зв'язок, побудова*) — структурно цілісна та семантично завершена авторська праця, що становить зв'язну послідовність знаків, повне лінійне висловлювання, повідомлення, документи, відтворені на письмі або поліграфічним способом Найвизначальнішими ознаками Т вважають стабільність, самтожність Поняття передусім використовують лінгвісти на позначення мінімальної мовної одиниці (надфразна єдність, абзац), змістовно та формально цілісної комунікації, наділеної відносною єдністю та автономією (період) Т може бути будь-який мовний фрагмент (морфема, етикетка, реклама тощо) або великий за обсягом викінчений твір, як-от роман Т у цьому значенні є предметом філологічних, зокрема літературознавчих, досліджень, що вивчають мовленнєвий дискурс письменства по-

ряд із предметно-образним та ідейно-виражальним Становлення Т, його історію, варіативність, атрибутування висвітлює текстологія Він може бути канонічним і варіативним, основним і другорядним (побічним) Внутрішня структура Т сформована зв'язками та відношеннями між реченнями, що утворюють його, системою одиниць, проміжних між ним та реченням (від надфразної єдності до просторових частин із характерною композиційно-функціональною ознакою) Його семантика вказує на співвіднесеність із позатекстовими чинниками, передбачає контакт із вірогідним читачем, тобто йдеться, за М Бахтіним, про «діалогічні відношення» із рівноправними його суб'єктами При цьому спостерігається вихід у простір культури, де мовні утворення часто мають позаситуативне значення, лаконічні висловлення на зразок ділової записки не сприймаються за іманентний Т, який мусить кристалізуватись у колективній свідомості, бути в ній записаним, культурно відтвореним Він має або позаіндивідуальний, позаоцінковий вигляд, або, будучи причетним до гуманітарних теренів, видається світоглядно значущим, особистісним, вважається Т-висловленням, вираженим певним голосом Якщо людину вивчати поза Т чи незалежно від нього, тоді, на думку М Бахтіна («Проблема тексту в лінгвістиці та інших гуманітарних науках Досвід філософського аналізу»), вже йдеться не лише про гуманітарні дисципліни, які потребують конкретного автора, вільного «одкровення особистості», бо сенс виразу стосується істини, правди, добра, краси, історії Дослідження Т перебуває на стику науки про тлумачення Т (наприклад, герменевтика), літературознавства і мовознавства У ширшому значенні Т означає будь-яку послідовність слів (у семіотиці — знаків), сформовану за правилами відповідної мовної системи Структура художнього Т особливо складна, поліфункціональна, багатопланова її властива ієрархічність компонентів, творчо поєднаних автором, який залучає до неї різні ідеї, концепції, сенси Межі Т залежать від пристосування комунікативного поля до елементів композиції (абзаців, розділів, заголовків тощо) При цьому, за твердженням Ю Лотмана («Структура художнього тексту»), Т слід відмежовувати від якісно іншого твору, вважати важливим складником такого твору, поширюваним на культуру, яку тлумачать як «механізм зростання інформації», здатний діяти поза межами свого виникнення, як сукупність істинних Т Аналізуючи віщування піфій, проповіді священиків, літературні твори і т п, Ю Лотман наголошував на тому, що позиція автора, який закодовує певне повідомлення, надаючи йому багатозначності, відмінна від позиції реципієнта, покликаного декодувати інформацію, перекласти її зрозумілою йому мовою «аби досягти взаєморозуміння, учасники комунікації мусять “розмовляти різними мовами”» Дослідник запропонував терміни «світ як текст», «текст як світ», «текст як текст» Трапляються випадки Т в Т, тобто співприсутності кількох Т в одному, яку використовували київські «неокласики» «Культуртрегери» М Зерова, «Тарас Шевченко» П Филиповича, цикл «Прованс» Ю Клена Вперше проблема Т стала предметом наукових інтересів на перетині лінгвістики, поетики, літературознавства, семіотики у другій половині XX ст, коли його тлумачення стало виходити за межі безпосереднього письма, охоплювало велике коло предметів довкілля, що потребують відповідного декодування Так, В Іванов, В Топоров («Слов'янські мовні моделюючі семіотичні системи Давній період», 1965) вбачали у Т форму реалізації світу, втілення концептуальних систем, які наявні в усній та писемній творчості, у послідовності графічних, малярських, скульптурних знаків, в архітектурних комплексах, музичних фразах, стані людської психіки (сон, екстаз, меланхолія) тощо Ж Дерріда трактує Т як «космічну бібліотеку» Не всі словесні й несловесні Т можуть бути оповідями (розповідями), на чому наголошують Й Брокмейєр та Р Харре (стаття «Наратив проблеми та обіцянки однієї альтернативної парадигми») З 60—70-х Т, мовні правила його побудови стають предметом вивчення нових напрямків лінгвістики металінгвістики (М Бахтін), транслінгвістики (Р Барт), лінгвістики Т (В Дреслер), аналізу мовлення (З Харріс) Існують філософське трактування проблеми (підходи в німецькій та романських літературах) та часткове (англомовні літератури), умовно названі іманентними, спрямованими на з'ясування автономної реальності внутрішньої структури Т, і репрезентативними, що висвітлюють його специфіку як особливої форми знання про довкілля З ними пов'язані різні структуралістські та герменевтичні тенденції Перша спирається на *соссюринську* традицію, пов'язана з дослідженнями В Проппа, К Леві-Строса, у другому випадку йдеться про досвід Ф Шлейєрмахера, В Дільтея, поглиблений М Гайдеггером, Г-Г Гадамером, П Рікером, які спростовували суб'єкт-об'єктні топоси, використовували філологічні Т, обстоювали потребу наближення до адекватного їх прочитання, не застосовуючи остаточного присуду Т, усуваючи поняття «твір», сприймається як система сигніфікації, а не сутність, де присутній референт «Твір — речовинний фрагмент, що охоплює певну частину книжкового простору, текст — поле методологічних операцій» (Р Барт) Поняття нечітко окреслене Якщо на початковому етапі структуралізму Т уявлявся чимось окремим, ізольованим, стабільним, то в постмодернізмі може стосуватися будь-яких знакових систем, що потребують декодування архітектурних споруд, краєвидів, дерев, явищ природи тощо Будь-які повідомлення у межах комунікативної події наближаються до дискурсу, який стосується інтертекстуально зумовленої мовної дії, а Т — системи мови, формальних лінгвістичних знань, під якими розуміється весь світ, сприйнятий за словник (У Еко), адже, за переконанням Ж Дерріди, нічого не існує поза Т, первинним щодо твору, безмежним, абсолютно тотальним, що втягує у свої потоки автора та аудиторію У такому контексті Т пов'язаний із теорією інформації, засвідчує різні рівні зчитування повідомлень, частина яких залишається неявною Відбувається постійне накопичення актуалізованої та неактуалізованої інформації, критична маса якої зумовлює вибух, наслідком чого є її перерозподіл, постання нових масивів центральних та периферійних Т Граматологія Ж Дерріди («Про граматологію», 1976), текстовий аналіз Р Барта («Смерть автора», 1977), семааналіз Юлії Крістевої тощо переходили до опису процесів породження знака, наближалися до процедур тлумачення, спрямованих углиб значення Техніка прочитання здійснювалася за ланцюжком метонімії Вивчення Т потребувало, за словами Ц Тодорова, віднаходження

серединного шляху між конкретністю літератури та абстрактністю лінгвістики Постструктуралістське розуміння Т зводилося до вироблення децентрованих значень без мети, до спростування міфу про наявність джерел та впливів анонімного, динамічного Т, до множинності сенсу, відкритості, незавершеності значень, що не підлягають визначенню, ієрархізації владних структур Поступово його межі розширювалися від словесних до позасловесних, охоплюючи малярство, архітектуру Отже, ідея книжки видавалася сумнівною, тому що містить всеохопність означника, що може існувати до неї у вигляді первинного письма, на чому наполягає Ж Дерріда Натомість Р Барт дотримувався протилежних поглядів, проголошуючи «смерть автора», замінював його скриптором, вважав письмо «нейтральним похилим простором, де наш суб'єкт вислизає» На його думку у сучасних Т промовляє власне мова, витискаючи зі своїх теренів автора та персонажа, на відміну від цілісної класики, яку дослідник називав «задушливою трясовиною зужитих думок», що відкриває простір безликому ігровому письму Завдяки цьому Т втрачає свою стабільність і самтожність, при нескінченному акті сприймання щоразу поновлюється, перелицьовується У лінгвістичній теорії Ж Петефі, Т ван Дейка використаний досвід когнітивної психології при висвітленні речень і можливостей мікроструктурної семантичної інтерпретації комунікативних дискурсів, виявленні різних моделей ситуацій, особистих знань і досвіду мовців Соціолінгвісти Дж Остін, С Ервін-Тріпп зосереджували увагу на прагматичних зв'язках між мовними структурами та соціальними діями, передусім на наративах повсякдення У журналістиці та поліграфії Т називається основна частина будь-якого набору без ілюстрацій, приміток, виносок

Текст-задово́лення — текст, що характеризується стабільною лінійною структурою, зорієнтований на однозначність між семантичними рядами середовища, аксіологічними шкалами оцінок та традиційними для відповідної культури системами значень, що дає змогу коректно прочитувати, адекватно розуміти й інтерпретувати завершений текст, який заповнює реципієнта Термін запроваджений Р Бартом («Задоволення від тексту», 1973) Т-з фіксує притаманне постмодерністській текстології тлумачення класичного ставлення до тексту, розрахованого на герменевтичну рецепцію Він антитетичний тексту-насолоді й водночас становить з ним цілість Ставлення читача до Т-з розглядається в аспекті комфортабельного читання При цьому Р Барт не застосовує поняття «Т-з» щодо твору, написаного автором, оскільки «нині твір здійснюється лише критиком так само, як кат виконує вирок» Т-з не розглядається в аспекті його походження, першорядного значення набуває структура тексту з характерним для неї порожнім знаком, децентризмом, ризомою Визначальним чинником тут вважається означування, що відстежує плюральні «шляхи сенсотворення» (Р Барт) і відбувається у тексті-насолоді

Тексті́вка (*лат textum тканина, зв'язок, будова*) — точний чіткий підпис під ілюстрацією чи світлиною, здебільшого прозовий, інколи віршований, що розкриває і доповнює зміст зображення

Текст-насоло́да — бачення постмодерністською текстологією принципово плюрального об'єкта, який не підлягає однозначному, вичерпному тлумаченню Сприймається як протиставлення не відділюваному від нього поняттю «текст-задоволення», коли йдеться про простір тексту як відкритий для однозначного, завершеного прочитання, про властиве еротиці тексту обривання бажань Тому в Т-н постає фігура перманентного бажання, наділеного епістемологічною цінністю за відсутності задоволення Він має вигляд процесуального середовища «*самопороджувальної* продуктивності», що перебуває у стані постійної метаморфози, потоку різних сенсів Бартівська типологія текстів дає змогу розглядати її відмінність в аспектах лінійної зумовленості, де основною детермінантою постає читач, та нелінійних систем, що здійснюються на підставі флуктуаційного механізму Описати певне явище одночасно у термінах цих антитетичних явищ неможливо Зосереджуючись на насолоді, реципієнт не може відналодити у тексті динамічних закономірностей, відчути кожне слово, стати аристократичним читачем Термін Р Барта («Задоволення від тексту», 1973)

Те́кстовий ана́ліз (*лат textum тканина, зв'язок, будова і грец analysis розкладання*) — постмодерністська методологія тлумачення множинного тексту як нонфінального смислового породження, рівнозначний деконструкції Термін Р Барта («S/Z», «Текстовий аналіз однієї новели Едгара По»), який при Т а використав п'ять кодів (культурний, герменевтичний, символічний, семічний, проайретичний, тобто наративний), аби з'ясувати текстуальні конотації Спроби висвітлення наявної структури тексту поєднуються із розумінням його як ризоми Узгодження цих взаємовиключних тенденцій базоване на природі мови, що постає одночасно безмежною і структурованою Постмодерністський Т а відмінний від традиційного, бо не з'ясовує детермінанти, а висвітлює те, яким чином «текст вибухає та розпорошується у міжтекстовому просторі», відналодить його рухливе структурування, що змінюється від читача до читача, проникає у процес означування Така спрямованість супроводжується відмовою від можливості виявлення єдино вірогідного змісту, його реконструкції, натомість ідеться про відстежування «шляхів смислотворення», «тих форм, кодів, завдяки яким виникають сенси текстів» Дослідник має дотримуватися постмодерністської настанови на семантичну відкритість тексту, враховувати порожній знак, процес означування, процеси інтертекстуальності, неминучу неповноту будь-якого прочитання

Текстоло́гія (*нім Textkritik, англ textual criticism, франц critique de texten, рос текстология, від лат textum тканина, зв'язок, будова і грец logos слово, вчення*) — наукова дисципліна, яка вивчає і встановлює історію тексту творів фольклору, писемності, рукописних та друкованих документів з метою їх верифікації, подальшого дослідження, тлумачення, з'ясування походження, атрибуції, публікації Т є початковою стадією будь-якого літературознавчого дослідження, без якої воно втрачає основу свого аналізу, перетворюється на абстрактний чи імпресіоністичний дискурс, призводить до накладання на твір не властивих йому матриць Т формує також підвалини теорії літератури У ширшому значенні йдеться про філологічний аналіз тексту, що визнає артистичну сутність письменства, історичну перспективу, врахо-

вує його історико-літературний та культурний контексти Термін уперше запровадив Б Томашевський («Письменник і книга нарис текстології», 1959), який надавав вирішального значення дослідницькій індукції, всебічному критичному аналізу тексту з урахуванням його семантичної, естетичної, психологічної основи В античну добу Т відповідало поняття «критика тексту» Так, Арістарх, який тлумачив поеми Гомера, був засновником школи «критики та екзегетики» (II ст до н е) За доби середньовіччя тексти Св Письма досліджували теологи Перші спроби перетворення Т на наукову галузь були здійснені у XVIII—XIX ст (Р Бентлі, Р Порсон, Й Рейске, Ф Вольф, Л Теобальд та ін) Й Беккер запропонував критичний метод, що досліджував походження рукописів та архетип, К Лахман обстоював теорію загальних помилок, що засвідчували однакове походження рукописів, яку пізніше, у XX ст , спростував Ж Ш Бедьє Значний внесок у становлення Т зробили Ф Шлейєрмахер, Ф Бласс, О Штелін, Г Канторович Школу філологічного аналізу німецької класики очолили М Бернайс та В Шерер Важливим для становлення Т було «веймарське» 133-томне видання творів Й -В Гете (1887—1919), в якому Е Грумах виявив порушення авторської волі Проблеми Т вивчали французькі дослідники Л Аве, А Ден, висвітлював паризький Інститут історії давніх текстів У Російській імперії розв'язання проблем Т започатковане з постанням Археографічної комісії (1834) Науковці вивчали зразки фольклору (П Кирієвський, П Рибников, П Якушкін) та пам'ятки писемності (І Ягич, О Шахматов, В Істрін, М Сперанський, Ф Буслаєв, М Тихонравов та ін) Осмислення художньої літератури з позицій Т стимулювала полеміка між П Анненковим і П Єфремовим щодо принципів естетичного та фактографічного аналізу Теоретична основа російської Т формувалась на семінарах професора С Венгерова М Піксанов запропонував телеогенетичний метод дослідження письменства (1923), Г Винокур («Критика поетичного тексту», 1927) наполягав на вивченні тексту за допомогою філологічної критики з урахуванням розмаїтих історичних свідчень Уточнення концептуальних основ Т здійснене в чотирьох збірниках «Вопросы текстологии» та в колективній монографії «Основи текстології» (1962), працях «Текстологія» (1962), «Текстологія Короткий нарис» (1964) Д Лихачова, а також у студіях Б Ейхенбаума, Б Мейлаха, Є Прохорова, В Виноградова, Б Бухштаба та ін Т в українському літературознавстві розроблена менше У XIX ст нею займався І Срезневський На початку XX ст академік В Перетц став одним із засновників школи текстологів-медієвістів Т як наука зумовлена об'єктом аналізу (давня, середньовічна, нова, новітня література, уснонародна поезія), зосереджена на визначенні автентичності текстів, встановленні умов їх застосування та рівня збереженості Задля цього використовуються різні методи ідентифікації текстів Складними для текстологічного вивчення видаються пам'ятки давньої писемності, що збереглися у фрагментах, тому потребують реконструкції, яка пов'язана з висуванням гіпотез, домислюванням, кон'єктами, віднаходженням еквівалентів й уникненням містифікацій Методики Т застосовують і щодо гіпотетичних творів класики та сучасних письменників, літературознавців та ін При висвітленні писемної, здебільшого анонімної, спадщини середньовіччя беруть до уваги всі етапи еволюції тексту з його переробками, компіляціями і т п , які притаманні також фольклору, твори якого мають синкретичні, імпровізаційні ознаки, поширені у варіантах Твори, що з'явилися в період розвитку книгодрукування та усвідомлення авторського права, Т розглядає з позиції дослідження творчої лабораторії письменника. тому аналізуються, зіставляються, паспортизуються, осмислюються рукописи, машинописи, авторизовані видання, важливими вважаються автографи Досліджуючи історію тексту, Т використовує набутки джерелознавства, археографії При розкритті історичних змін у мові, специфіки перекладів, міграції сюжетів застосовуються дані лінгвістичного джерелознавства, палеонтології, порівняльно-історичної методології Якщо висвітлюється точність тексту пам'ятки писемності, то, крім редакцій, приділяється увага зведенням, різновидам тексту, архетипам, протографам Застосування різнопланових принципів не руйнує цілісності Т як системи, що орієнтована насамперед на визначення автентичності тексту, а не на його естетичну вартість Першорядного значення при цьому надається діахронічному прочитанню пам'ятки писемності чи літературного твору, усуненню сторонніх втручань у текст Встановлення походження, філіації, атрибутування, класифікації, трактування авторських редакцій, вивчення додаткових джерел (нотаток, щоденників, варіантів, листів, свідчень очевидців, біографічних даних тощо), зокрема авторської волі, має на меті підтвердити самтожність тексту, що може стати основою публікації, яку супроводжуватиме розгорнутий науковий коментар Критичне випробування тексту (екзамінація) полягає в аналізі та виборі різночитань фіксуванні темних місць, як-от у «Слові о полку Ігоревім», віднаходженні канонічного (дефінітивного) тексту Його визнають не всі текстологи (С Рейснер, «Основи технології», 1978), адже статус пам'ятки може бути спростований внаслідок віднайдення нових автографів Прийнятнішим є поняття «стабільний текст» при з'ясуванні останньої волі автора, врахуванні втручань цензури чи автоцензури Такий аналітичний процес розрахований на цілісне сприйняття історії об'єкта дослідження У сучасній Т діахронічне вивчення тексту покладено в основу синхронічного, історичній оцінці підлягає авторська воля, при зіставленні кількох версій тексту перевага віддається свідомим змінам перед неусвідомленими, особливо зумовленими цензурою Важливий у Т запис тексту у транскрипції, тобто передавання письма відповідно до сучасних граматичних вимог при збереженні змісту і стилю оригіналу Історія тексту художнього твору прояснюється також при використанні методологічних настанов психології творчості, рецептивної естетики, психоаналізу, герменевтики, структуралізму, історико-функціональної наповненості певного стилю Беруться до уваги і соціальні умови, які впливають на тексти, набуваючи вигляду інтерполяцій (вставок), вилучень, підкладних місць (loco sputia), суб'єктивізму тенденційної критики тощо Крім загальних питань, Т займається і частковими, якщо виникає потреба у визначенні певного твору, доведенні атетези (неавторства), особливо щодо містифікацій, фіксації датування тексту, локалізації в межах творчої лабораторії письменника чи в контексті художньої дійсності Тек-

стологічне дослідження завершується популярним або науковим виданням тексту З-поміж наукових видань виокремлюють дипломатичні (точне передавання твору, здебільшого пам'яток писемності) та близькі до них факсимільні, а також критичні, в яких подані гіпотетичні варіанти реконструкції Найвищим рівнем наукового видання вважається академічний, що найповніше реалізує вимогу точності тексту Т фольклорі зводиться до сукупності прийомів і правил фіксації усnúmпоетичних творів, їх архівізації та декодування, на підставі чого здійснюють публікацію зібраних матеріалів При цьому слід дотримуватись автентичності таких творів, можливої внаслідок верифікації фольклорної достеменності, виявлення прихованих передруків, текстів, запозичених з інших джерел, відмови від будь-яких переробок, атрибутування текстів певної локальної традиції на основі текстологічної експертизи Методологію фольклорної Т, розроблену Ф Колессою, К Квіткою, Є Лінивим та ін, доповнюють прийоми глибинної герменевтики, застосування засобів багатоаспектної фіксації уснопоетичних явищ Т фольклорного тексту обґрунтовує багатоскладникове втілення творів у синхронному, діахронному їх співвіднесенні з історичною традицією, враховує проблему прототексту, що дає змогу розмежувати еволюцію в оцінюванні твору, його редакцій, варіантів, виявити істотні моменти фольклорної пам'яті тощо Окремо розглядається також комплексна Т фольклору, покликана висвітлювати словесні, драматичні, музичні компоненти в їх цілісності при аналізі аудіо- й відеозаписів, що долає недоліки «лінійного» вивчення тексту в контексті багатопланового інформаційного потоку й охоплює відношення «традиція — виконавець — текст» Значний внесок в осмислення проблеми Т в тлумачення тексту як фундаментального поняття літературознавства зробили С Маслов, М Ґудзій, М Сиваченко, В Бородін, Вікторія Смілянська, Ніна Чамата, Мирослава Гнатюк З'явився перший том щорічника «Спадщина» (К, 2004), присвячений пам'яті М Сиваченка, опублікований відділом рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України як продовження традиції збірника «Питання текстології» (1968—90) Нове видання висвітлює як текстологічні, так і джерелознавчі проблеми, друкує архівні матеріали з історії українського письменства XIX—XX ст, бібліографію тощо Крім спогадів П Федченка, Тетяни Третяченко, Альбіни Шацької про М Сиваченка, у щорічнику можна знайти фахові статті М Бондаря, В Дудка, Клавдії Сєкаревої, Лариси Чернишенко, Галини Бурлаки Мирослави Гнатюк, публікації невідомих творів Г Чупринки та О Олеся

Тексту́альна продукти́вність (*лат textum тканина, зв'язок, будова і productivus доцільний, плідний)* — потенційне безмежжя поетичної мови як один із засобів децентрації, протиставний пануванню ідеологічного чинника Термін Юлії Крістевої, співвідносний із шизофренічним дискурсом Ж Дельоза та Ф Гваттарі Т п визнає за мовою самостійність щодо інших форм референції, тобто соціальних систем

Тексту́альний (*лат textum тканина, зв'язок, будова*) — буквально відтворений, дослівний Т може бути переказ переклад, імітація

Тексту́альні страте́гії (*лат textum тканина, зв'язок, будова, грец stratos військо, ago. веду*) — системи приписів, адресованих читачу, застосовуваних семіотичними теоріями інтерпретативної співтворчості Образ реципієнта заздалегідь формується текстом незалежно від безпосереднього процесу читання На думку В Ізера, йдеться про сукупність домовленостей та рецептивних процедур, встановлених для читача Т с забезпечують реалізацію соціальних норм та літературних алюзій, організовують текстовий матеріал, формують умови його поширення та зв'язку з реципієнтом, якому пропонуються можливості його засвоєння У Еко, аргументуючи концепцію відкритого тексту, вказував на вірогідність передбачення реакції читача, що залежить від його рівня компетенції, світобачення, інтелекту, мовної культури, уміння брати участь в інтерпретації прочитаного

Тексту́альність (*англ textuality, від лат textum тканина, зв'язок, будова*) — співвіднесення усвідомлення людиною себе із безмежжям текстів, що творять світ культури (на думку Ж Дерріди, ніщо не існує поза текстом), практиковане постмодернізмом із 70-х XX ст Суверенний індивід класичного та некласичного типу зазнавав постійної критики, супроводжуваної тезами «смерті суб'єкта», «смерті автора», пізніше — і «смерті читача», апологетизованої постмодерністами Поняття «Т» розглядає Р Барт в своєму есе «Від твору до тексту», вбачаючи у ньому зміщення попередніх інтерпретаційних настанов (авторський намір, біографія, жанр, літературна історія), проголошує текст об'єктом постійного самотворення, несумісного з жанром, наявного на межі класифікації, твір, на його думку, існує як мова, відкрита для нескінченної гри Отже, Т ототожнюється з діяльністю, «виробництвом тексту»

Тексту́ра (*лат textum тканина, зв'язок, будова*) — якість поверхні ліплення чи різьблення У сучасному літературознавстві особливо в західноєвропейському, Т називають артистизм поетичного мовлення на противагу темі, ідеї чи композиції Особливого значення поняттю «Т» надавала нова критика, застосовуючи його щодо виявлення конкретних, емпірично даних ознак поетичного мовлення, витлумачених як абстрактні, формально дискурсивні засади його будови Йдеться про якості приголосних, їх твердість, м'якість, дзвінкість тощо, поєднання яких зумовлює неповторність звучання слів, їх семантичне наповнення У поліграфії — один з трьох різновидів готичного шрифту, який характеризує гостре завершення літер

Телеальмана́х (*грец tēle далеко бачити і араб al-mānāha календар*) — телепередача, скомпонована за тематичним принципом з різножанрових, читаних перед телекамерою чи заздалегідь записаних на плівку матеріалів Відрізняється від тележурналу чіткішим тематичним окресленням, широким використанням літературних та музичних джерел

Телеба́чення (*грец tēle далеко*) — процес передавання на відстані, прийом на екран зображень рухомих та нерухомих об'єктів за допомогою технічних засобів електро-, радіозв'язку Регулярне Т почало працювати в Англії та Німеччині (з 1936), в СРСР (з 1939, зокрема в Україні з 1945), у США (з 1941) Художнє Т поряд з інформаційними, науково-популярними, хронікальними жанрами знайомить глядачів із театральними виставами, новинами світового кінематографа, з фільмовою класикою, з подіями літера-

турного життя, з вернісажами тощо. Трансляція театральних спектаклів зумовила появу телетеатру.

Телебе́сіда (*грец. tēle: далеко)* — інформаційний твір, виголошуваний перед телекамерою, невимушена розповідь фахівця з певної теми. Т. характеризується природністю артикуляції, аргументуванням думок, компетентністю суджень.

Телевиста́ва (*грец. tēle: далеко*) — сценічне мистецтво передавання вистави засобами телебачення з урахуванням його специфіки та можливостей, з поглибленим психологічним розкриттям характерів при відмові від підкресленого вияву почуттів та застосування гриму. Органічно поєднує елементи класичного чи модерного театру зі значною динамікою зображення, використанням різних планів і ракурсів, монтажу, прийомів документального телебачення. Різновидами Т. є драматичний театр, літературний театр, естрадний театр, ляльковий театр, музично-драматичний театр.

Телевізі́йний моноло́г (*грец. tēle: далеко, лат. visor: той, хто бачить, грец. mōno: один, єдиний, logos: слово, вчення*) — тип опосередкованого спілкування мовця з аудиторією, ознаки якого зумовлені специфікою телекомунікації (відсутність безпосереднього контакту з глядачем та зворотного зв'язку з ним, можливості використання зорової та слухової інформації).

Телевізі́йність матеріа́лу (*грец. tēle: далеко і лат. materialis: той, що є матерією)* — комплекс засобів телепередачі, застосовуваний для ефективного впливу на глядача, характеризується переважанням крупних планів, природних ракурсів, монтажним ритмом, повільнішим, ніж у кінострічці.

Телеві́рш (*грец. tēle: далеко і versus: поворот, повтор)* — див.: **Акрові́рш.**

Телегазе́та (*грец. tēle: далеко, італ. gazetta: дрібна монета*) — різновид телепередачі з використанням газетного компонування матеріалу, читаного диктором або записаного на відео.

Телегра́фний стиль (*грец. tēle: далеко, graphō: креслю, пишу, stylos: грифель для письма*) — специфічна манера письма, що характеризується стислістю викладу при відтворенні динаміки розгортання подій, драматизму конфліктів та переживань персонажів чи ліричних героїв. Названий за аналогією до форми телеграфних повідомлень. Т. с. опановували футуристи, проте він привертав увагу поетів різних стилів, наприклад імпресіоніста В. Чумака, неореаліста Є. Плужника. Звертаються до нього і сучасні поети, як-от І. Павлюк:

Забур'янені космодроми.
Закосмічені бунтарі.
Сива осінь.
Душевна втома.
Чай і чайки.
І біль
Вгорі.

Теледра́ма (*грец. tēle: далеко і drama: дія*) — жанрова форма телетеатру, п'єса, спеціально написана для телебачення, що є сценарною основою для екранного втілення.

Телеекранізáція (*грец. tēle: далеко і франц. écran: заслінка, ширма*) — пристосування художнього твору для передавання його засобами телебачення.

Тележурна́л (*грец. tēle: далеко бачити і франц. journal: газета*) — різновид телепередачі, сформованої з читаних диктором чи заздалегідь записаних на плівку матеріалів, представлених у жанрах репортажу, бесіди, нарису, огляду, замітки, фейлетону тощо і згрупованих за принципом журнальної рубрикації. Т. з'являється періодично, розрахований на певне коло глядачів.

Тележурналі́стика (*грец. tēle: далеко і франц. jornaliste: газета*) — різновид творчої діяльності, реалізованої телезасобами, що здійснює інтерпретацію життєвих явищ та літературних творів, має свою специфіку та жанри.

Телеінтерв'ю́ (*грец. tēle: далеко і англ. interview: зустріч*) — жанр розмови журналіста з певною особою, під час якої порушуються актуальні громадсько-політичні, наукові, культурні, літературні питання.

Телекана́л (*грец. tēle: далеко і canalis: труба, жолоб*) — смуга радіочастот, на яких транслюється телепрограма.

Телекіно́ (*грец. tēle: далеко і грец. kineō: рухаю*) — процес прийому телепередачі та її наступного проектування на кіноекран.

Телекомента́р (*грец. tēle: далеко і лат. commentarium: тлумачення*) — публіцистичний жанр, предметом аналізу якого є злободенні громадсько-політичні, культурні, мистецькі проблеми. Для Т. характерні пристрасність, аргументованість, змістовність, глибокі узагальнення, точність висновків.

Телеконфере́нція (*грец. tēle: далеко і лат. conferentia, від confero: збираю в одне місце*) — нарада глядачів, які аналізують телепрограми, розглядають методи поліпшення якості телепередач тощо; аналогічна читацькій конференції.

Телеконце́рт (*грец. tēle: далеко і італ. concerto, від лат. concertare: змагатися*) — телепередача, скомпонована автором, режисером та редактором із фольклорних, літературних і музичних творів. Т. класифікують за тематикою, жанровими ознаками (концерт пісні, концерт читання, концерт музики), категорією виконавців (самодіяльні артисти, професійні актори), завданням (виставні, літературні, концерти з поясненнями тощо).

Телекореспонде́нція (*грец. tēle: далеко і лат. correspondens: той, що повідомляє*) — публіцистичний жанр, у якому достовірні, тематично поєднані злободенні факти транслюються засобами телебачення.

Телена́рис (*грец. tēle: далеко бачити*) — оперативний жанр телепубліцистики, який відтворює дійсність у формі зорових художніх образів, базованих на документальній основі.

Теленове́ла (*грец. tēle: далеко і італ. novella, букв.: новина*) — жанрова форма телетеатру, літературний твір, у якому врахована специфіка телебачення; є сценарною основою телеекранізації.

Теленови́ни (*грец. tēle: далеко*) — найоперативніша традиційна форма телемовлення, що подає актуальну громадсько-політичну інформацію, події культури, мистецтва.

Телео́бмін (*грец. tēle: далеко*) — форма творчого журналістського спілкування, що полягає в обміні матеріалами між телестудіями в межах від однієї передачі до окремої телепрограми, що розширює тематичний простір мовлення.

Телеолóгія (*грец telos, teleos мета і logos слово, вчення*) — вчення про доцільність природних, суспільних, літературних, мистецьких тощо процесів, антитетичне детермінізму Т тлумачить людську поведінку, зокрема творчість, в аспекті необмеженої свободи волі

Телеóпера (*грец tēle далеко і лат opera праця, твір*) — різновид музично-драматичного театру, адаптований до специфіки телебачення, що, на відміну від театрального жанру, характеризується меншою кількістю сюжетних ліній, охоплює менший проміжок часу, використовує прийоми монтажу та крупного плану, поділяється не на акти, а на епізоди Основою Т є лібрето і сценарій

Телеоперéта (*грец tēle далеко і італ operetta, букв невелика опера*) — різновид музично-драматичного театру, адаптований до потреб телебачення, основу якого становлять арії, дуети, хори, ансамблі Від телеопери відрізняється ширшим застосуванням розмовних епізодів

Телеоповідáння (*грец tēle далеко*) — жанрова форма телетеатру, літературний твір, який є сценарною основою телеекранізації

Телепередáча (*грец tēle далеко*) — сукупність взаємопов'язаних зорових образів та звукових імпульсів, що відтворюють реальні події чи підготовлену телестудією ігрову сцену

Телеп'éса (*грец tēle далеко і франц piece частина, шматок*) — драматичний твір, сценарій драматичного театру, адаптований до потреб телебачення На відміну від традиційної драми детально подає події, реалізується за допомогою кінематографічного монтажу, зв'язку окремих частин та епізодів, застосування візуальних засобів (малюнків, світлин) Структурною одиницею в Т є окрема сцена, виконувана в одній студійній декорації

Телепóвість (*грец tēle далеко*) — жанрова форма телетеатру, літературний твір, що є сценарною основою телеекранізації

Телепрогрáма (*грец tēle далеко і programma публічна об'ява, розпорядження, указ*) — план телепередач на певний період, здебільшого на тиждень, скомпонований за законами телебачення, має тематичні цикли, розраховані на певні категорії глядачів

Телерепортáж (*грец tēle далеко і англ report повідомляти*) — жанр телеінформації, в якому засобами телезображення документально відтворені актуальні проблеми громадсько-політичного, культурного, мистецького життя Його характеризують ефект присутності та співучасті глядача, синхронна фіксація розвитку подій Виокремлюють подієвий, організований, провокативний, транслюваний Т

Телерецéнзія (*грец tēle далеко і лат recensio огляд, обстеження*) — науково-популярна телепередача, в якій аналізується літературний, кінематографічний науковий твір, театральні вистави Відрізняється від інших передач специфічним об'єктом відображення, вводить до наративу ілюстративні матеріали (фрагменти кінострічки, роману, повісті, окремі сцени спектаклю, світлини, малюнки і т п), створюється на основі тез (усна рецензія) та сценарного плану (ілюстрована рецензія)

Телеромáн (*грец tēle далеко і франц roman романський*) — жанрова форма телетеатру, значний за обсягом твір Становить сценарну основу телеекранізації, демонструється один раз на тиждень не більше ніж півгодини, може містити до тринадцяти епізодів

Телесиллейóн (*грец telesilleion*) — акаталектичний гліконей з відсутнім першим складом (−/−∪ ∪−/∪ −), запроваджений поеткою Телесиллі з Аргосу (VI—V ст до н е)

Телесинестезíя (*грец tēle далеко і грец synaesthesis одночасне відчуття*) — можливість за допомогою нових засобів комунікації та Інтернету отримувати розмаїту інформацію, що сприяє посиленню відчуттів людини у кіберпросторі, зумовлює моментальне синтетичне світосприйняття, коли непоєднувані явища перебувають поруч у віртуальному світі Термін запроваджений бельгійським художником і теоретиком мистецтва Ю Ерманом

Телеспектáкль (*грец tēle далеко і лат spectaculum видовище, вистава*) — див **Телевистáва.**

Телестýдія (*грец tele далеко і лат studeo ретельно вивчаю*) — творчий колектив журналістів (режисер, редактор, оператор, диктор, телевізійний художник, інженер), що готує телепрограми, веде телепередачі з різних звукоізольованих павільйонів, зазвичай працює у кількох редакціях Поняття «Т» охоплює також обладнання телекамери, мікрофони, контрольні екрани, освітлювальну апаратуру тощо

Телесуфлéр (*грец tēle далеко і франц souffleur підказувати*) — пристрій, який дає змогу за допомогою спеціальної лінзи читати текст промови на моніторі комп'ютера, прихованому від об'єктива телекамери

Телетеáтр (*грец tēle далеко і theatron місце для видовищ*) — творче об'єднання при певному телецентрі, що спеціалізується на створенні телевистав, призначене для написання текстів телемистецтва До жанрових різновидів Т належать теледрама, теленовела, телеоповідання, телеповість, телероман

Телефейлетóн (*грец tēle далеко і франц feuilleton, від feuille аркуш*) — жанр телевізійної публіцистики, що засобами телезображення відтворює картини, сповнені гумору та сатири, в яких недоліки людини, негативні суспільні явища відображені за допомогою прийомів шаржу, гротеску, іронії, неочікуваного поєднання кадрів Різновидами Т є ігровий, документально-хронікальний, усний фейлетон

Телефíльм (*грец tēle далеко і англ film плівка*) — фільм, призначений для показу на телебаченні, характеризується крупним планом зображення, яскравими мізансценами, напруженим сюжетом Коротший від кінострічки, що впливає на композицію, темпоритм монтажу Його різновидами є короткометражний, повнометражний, багатосерійний Т

Телехрóніка (*грец tēle далеко і грец chronika літопис*) — читані диктором лаконічні повідомлення чи короткі оперативні телесюжети з актуальних громадсько-політичних, культурних, мистецьких питань або історичні події, записані на плівку у часовій послідовності

Телецéнтр (*грец tēle далеко і лат centrum осереддя*) — комплекс господарських, технічних споруд, електронних систем, призначених для транслювання телепередач Основними складниками програмового Т є сукупність апаратів, радіостанція на ультракоротких хвилях, пересувні телестанції тощо

Телецентрúзм (*грец tēle далеко і лат centrum осереддя*) — характеристика сучасного індиві-

да, зануреного у візуальну культуру, показану по телебаченню, завдяки якому довкілля постає як мить, тут-і-зараз Термін запровадив канадський теоретик телебачення М Маклюен Телеекран нав'язує своїм глядачам інший світ, відмінний від традиційного, сприяє усуненню особистісної свідомості і поглинанню її колективним несвідомим Т позбавляє майбутнього книгу як засіб інформування

«Тель Кель» (*«Tel Quel», від франц Tel Quel такий, який є*) — журнал французьких авангардистів на чолі із Ф Соллерсом, Ж Р Югненом, Ж Е Альє (Париж, виходить з 1960), який друкується раз на квартал Заперечуючи соціальну заангажованість письменства, «Т К» спочатку був прихильний до «нового роману», зокрема до творів Ж Багая, Ф Понжа, але в 1964 піддав його критиці як метафізичне явище на теренах літератури Розпочинається етап пропагування формалізму, теоретизування з приводу вчення З Фройда, Ф де Соссюра, опоязівців, критичного переосмислення художньої спадщини Данте Аліг'єрі, маркіза де Сада, Лотреамона, С Малларме, А Арто, М Плейне та ін У 1967—71 посилюється переорієнтація на позиції структуралізму (пізніше — постструктуралізму), тобто на структурну антропологію, семіотику, обстоюється ідея відкритості художнього тексту, інтертекстуальності, розмивання жанрових меж, анонімного письма-процесу Нова теоретична позиція журналу формується на основі епістемології М Фуко та структурального психоаналізу Ж Лакана У часописі друкувалися твори Юлії Крістевої, яка обстоювала концепцію інтертекстуальності, Р Барт, що розробляв проект політичної семіології, Ж Дерріда, Ц Тодоров, Ж Женетт та ін У збірнику «Теорія множин» (1968) авторський колектив журналу обґрунтовував потребу політизації письменства, що стало передумовою зміщення акцентів «Т К» (з 1971) на політичний дискурс У журналі вміщувалися статті про поширення ідей «китайської культурної революції» на письменство На цьому наполягав, зокрема, Ф Соллерс, вважаючи, що замість жанрів нині поширюються «книги», що не мають відповідного методу прочитання Свою думку він обґрунтував у романі «Числа» (1967) як зразку «цитатної тканини» Останній етап існування часопису (до 1982) характеризується тяжінням до текстуальності

Тéма (*нім Thema, англ theme, subject, франц sujet, польс temat, грец thema положення, основа*) — центральне змістове коло подій, представлених у творі, що формують художню основу епічного, драматичного чи ліричного творів Т як основна предметна сфера роздумів письменника (літературознавця) пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету, в розгортанні якого беруть участь наратор, персонажі, дійові особи, ліричний суб'єкт, структурує іншу, артистичну, дійсність, однак співвідносна з життєвими явищами Т органічно пов'язана з проблемою, яка з неї постає і потребує осмислення, Т традиційно стосується пізнавальних можливостей письменства, його сутності, тому разом з ідеєю створює ідейно-тематичну єдність, постає підвалиною художнього твору Вона, як і сюжет, персонаж, проблема, є складником цілісного світосприйняття письменника, може охоплювати твори одного автора, групи письменників певного жанру, стильової тенденції, періоду У літературознавстві існує кілька поглядів на Т Одні тлумачать її предметний зміст, другі вказують на її духовно-світоглядну специфіку, треті — на проблематику, четверті не визнають її як художню категорію Йдеться про відмінні розуміння об'єкт-суб'єктного творчого процесу, в перебігу якого формується естетична ідея твору, виражаючи авторську оцінку зображеного в контексті ідіостилю письменника та жанрово-стильових домінант певної доби Т, що розгортається через сюжет, та ідея становлять проблемно-тематичну основу твору, яка вимагає відповідного жанрового оформлення, конкретної композиції й архітектоніки, об'єднуючи складники твору в цілісну структуру, є одним із стилетвірних чинників, коли йдеться, наприклад, про Т зайвої людини, втраченого покоління або вічних образів Антропологічний дискурс охоплює духовні основи людського життя, виражені через бінарні опозиції «гординя — смирення», «праведність — гріховність», «ерос — танатос» тощо, висвітлює гендерні та вікові особливості, надепохальні явища, історично усталені форми існування, конфлікти, що позначаються на проблемі екзистенційного вибору, пошуках істини, пригодах З огляду на це виокремлюють вічні Т, закорінені в архаїчну синкретику, засвідчені різними гранями значення у кожному національному письменстві, які література розвивала впродовж своєї історії Розуміння і трактування Т як основи образного мислення, проблеми (ідеї) художнього твору актуалізує текстуальну дійсність як естетичне явище, застерігає від прямолінійного її ототожнення з позатекстовими реаліями Письменник може віднаходити Т не внаслідок безпосереднього контакту з дійсністю, а використовуючи уяву, фантазійне мислення, вибудовуючи гротескно-химерний художній світ, який «досліджує» певну проблему, інтригує читача Так виникають візуальна поезія, фігурні вірші, параболічні твори, конструйовані тексти неоавангардистів Отже, поняття переосмислюється, тому не слід співвідносити його лише з літературними тенденціями класичного типу або сумніватися в доцільності його застосування, чим надуживали представники формальної школи, зокрема Ю Тинянов («Поетика Історія літератури Кіно», 1979), який застерігав від «тематичної монотонності» Т стосується не так зображення, як вираження сюжету У давніх літературах вони взаємопов'язані («Іліада» Гомера) Їх розмежування неістотне для белетристики, що менше акцентує на зображенні порівняно з детективними творами Сюжет переповідається, натомість Т осмислюється на підставі осягнення ідейно-естетичної сутності художнього твору в його єдності, буттєвих чинників, якими цікавилися романтики, представники міфологічної школи та неоміфології (Н Фрай) У ліриці найчастіше йдеться про ліричну Т, уподібнювану до музичної як об'єднання кількох мотивів за відсутньої чи слабко окресленої фабульно-сюжетної конструкції, зображення вічних образів, неявних зв'язків із предметною конкретикою, засвідчених медитативною, інтимною чи сугестивною поезією Наратологи тлумачать Т як семантичну макроструктурну категорію, виведену з чітких, інколи роз'єднаних текстових елементів, що виражають її ідею, думку тощо, яка відрізняється від фрейму, постаючи як рамки ідеї, а не фабули чи персонажа, від тези, від конкретнішого, вже неподільного мотиву, на чому наголошує Б Томашевський («По-

етика», 1996), від топосу В актуальному членуванні речення Т називають ту його частину, що формує предмет повідомлення, основу нової інформації, тобто реми Т в малярстві може виконувати жанротвірну функцію (історичний, батальний, побутовий жанри), у музиці — визначає основну думку твору чи його частини, називає музичний фрагмент, що представляє певний твір У науці йдеться про частину наукової проблеми, яка охоплює одне або кілька питань

Тема́тика (*грец thema положення, основа*) — сукупність основної та залежних від неї тем одного твору або кількох творів певного автора чи різних авторів Т зумовлюється певним жанром, пов'язана із завданням письменника, інтересами реципієнта, світоглядом відповідної доби Поняття запроваджували та обґрунтовували літературознавці 20-х XX ст, надаючи йому соціальних характеристик Так, В Жирмунський («Завдання поетики», 1919, 1923) розглядав його як прояв семантики художнього мовлення, коли «кожне слово, наділене речовим значенням, сприймається митцем як поетична тема, своєрідний прийом художнього впливу» Зокрема, для сентименталістів визначальними є слова *сумний, зажурений, печаль* тощо У Т передусім вбачали субстанційну основу безмежно широкого об'єкта художнього освоєння, тому в літературному творі зображено онтологічну цілісність і водночас розмаїті її аспекти, зокрема природи та людського буття Т видається багатоплановою і складною, містить, крім онтологічних та антропологічних універсалій, локальні культурно-історичні рівні, розкриває феномени самоцінного індивідуального існування За спостереженням М Гіршмана («Вибрані статті Художня цілісність Ритм, стиль Діалогічне мислення», 1996), вона репрезентує людство, народ і конкретну особистість Культурно-самобутня основа Т засвідчує зацікавлення письменника народністю, місцевим колоритом, наявними в кожній людині та нації універсальними законами довкілля, співмірністю близького та віддаленого, свого та іншого, схожого й відмінного, минулого і сучасного, загального та конкретного, що забезпечують глибинні виміри художньої дійсності Т пов'язана також з інтертекстуальними можливостями, зокрема вираженими стилізацією, пародією Вона присутня у художніх творах безпосередньо, як у творах реалістів, або опосередковано, імпліцитно, у вигляді натяку, що було властиво модерністам

Темати́чна кри́тика (*франц critique thématique*) — тенденція оцінювання художніх творів за темою як визначальним чинником зображення дійсності, який стосується не всієї образної системи, а певних її груп, що повторюються в доробку певного автора і можуть вважатися основою його образотворення Поширена у французькому літературознавстві в 60—70-ті XX ст Твір сприймається передусім як результат індивідуальної діяльності письменника, що позначається на композиції, забезпечує її цілісність Т к намагається «ототожнитися» з аналізованою художньою дійсністю, використовуючи для цього свою мову, спрямовану на розкриття прихованих значень Таку позицію обстоював філософ Г Бахелард при висвітленні вічних образів води, землі тощо у конкретних творах, використовуючи методологічні засоби психоаналізу та феноменології Найвідомішими представниками Т к вважаються Г Поль, Ж П Ріхард та ін

Темати́чна роль (*грец thema положення, основа і франц rôle, букв список, перелік*) — за термінологією А Ж Греймаса, атрибутивна проміжна категорія між актантом та актором, використовується для їх уточнення, може бути професійною (*письменник, літературознавець, скульптор* та ін), родинною (*батько, мати, дитина* та ін), психологічною (*егоцентрист, педант, альтруїст* та ін) тощо

Темати́чна сторі́нка (*грец thema положення, основа*) — форма подання різножанрового матеріалу на шпальтах газети, що має на меті розкриття актуальної проблеми, питання тощо Іноді її присвячують важливим подіям, ювілею певного письменника, вченого і т п Т с може складатися з однієї великої публікації або їх серії, мати смислові частини, супроводжувані заголовком або ініціалом, містити кліше, врізку, цитату, редакційні зауваження

Темати́чний о́гляд (*грец thema положення, основа*) — огляд книг, періодичних видань, альманахів, творів певного жанру тощо, присвячених певній темі Т о формують, уникаючи констатації, переказу, подаючи літературно-критичний аналіз, узагальнення, рекомендації

Тембр (*франц timbre, від грец tympanon барабан*) — якість звуку, за яким розрізняють тони однакової висоти, забарвлення, звукове забарвлення, притаманне типу людського голосу (бас, баритон, тенор, сопрано тощо), звучанню музичного інструмента Т надає фразі емоційно-експресивних відтінків Додаткові тони (обертони), накладаючись на основний, своїм кількісним та якісним складом змінюють характер звукомовлення

Теме́нос (*грец temenos священне місце на території храму*) — в аналітичній психології — осереддя особистого простору, в межах якого аналітик та пацієнт відчувають присутність несвідомого, де відсутнє его, захищені сакральні цінності Цей простір відображений у малюнках, зокрема символом мандали Поняття стосується також мистецтва, для якого будь-яке неадекватне зовнішнє втручання може бути згубним

Те́мник (*рос темы дня*) — різновид цензури, інструкція для засобів масової інформації про особливе висвітлення чи замовчування певних подій, обов'язковість якої ініціює спотворення інформації

Темп мо́влення (*італ tempo, від лат tempus час*) — час звучання, різновид тривалості мовних відтинків, вимірюваних кількістю звуків, виголошених за одиницю часу, та пауз між ними Т м пов'язаний із різними формами мовлення, з індивідуальними особливостями мовця, його психофізичним станом, поруч з інтонацією, мелодикою, інтенсивністю вважається семантично вагомим складником мовлення Спокійному настрою окремої фрази або слова відповідає повільний темп, зворушеному — жвавий, обуреному — карбування слів На Т м впливає артикулювання, що зумовлює акцентування на другорядних мовних тактах, застосування вставних речень або пришвидшене вимовляння Абсолютною величиною Т м вважається або кількість звуків, складів за секунду мовлення (в середньому п'ять), або середній час звучання складу (212 мс) Отже, за секунду вимовляється 4,7 складу Такі особливості Т м враховує поетика, передусім віршознавство Т м часто залежить від специфіки авторської мовленнєвої манери, від темпераменту мовця, мовної культури етносу

Темпера́мент (*лат temperamentum узгодженість, устрій*) — індивідуально-типологічні психологічні властивості людини, які виявляються в динаміці її поведінки, відображаються у творах письменника Своєрідності Т надають активність (рівень енергійності, швидкості, інертності) та емоційність (особливості перебігу почуттів, настроїв та їх якість із позитивним чи негативним забарвленням, із різновидами модальності, засвідченими радістю, горем, страхом, сумом тощо) Відомі історичні тлумачення Т гуморальний Т, обстоюваний Гіппократом, Галеном та ін (тип нервової системи пов'язували з переважанням в організмі певних рідин), за яким виокремлювали сангвініків (кров), холериків (слиз), флегматиків (жовта жовч), меланхоліків (чорна жовч), конституційний, що апелює до фізичної будови тіла, співвідношення його частин і тканин, пов'язаний із діяльністю нервової системи, що відображене в силі, врівноваженості, інтенсивності збуджувального та гальмівного процесів і зумовлює розрізнення чотирьох типів Т (сильний, врівноважений, рухливий, сильний, врівноважений, інертний, сильний, неврівноважений, слабкий) Вони відповідають типам сангвініка, холерика, флегматика, меланхоліка, що можуть бути використані для з'ясування творчої індивідуальності Т відносно стійкий, не піддається впливам зовнішнього середовища, проте змінюється в онтогенезі, не характеризує сутності особистості, її мотиваційних спонукань, ціннісних орієнтацій, світосприйняття тощо Властивості Т, що визначають внутрішній світ людини, можуть сприяти або перешкоджати розкриттю її здібностей

Темпора́льність (*лат tempus час*) — семантична категорія часу, що охоплює всі його значеннєві різновиди Зазвичай індивід членує час на відтинки, що можуть минати повільно або пришвидшено залежно від суб'єктивного сприйняття Т виражена відповідними часовими формами дієслова, прислівниками (*довго, часто*), іменниками (*початок* і т п)

Темпори́тм (*італ tempo, від лат tempus час і грец rhythmos розмірність, узгодженість*) — тип розвитку дії в художньому творі, що може бути прискореним або уповільненим, плавним або бурхливим

Тенденці́йність (*лат tendere прагнути*) — ідейна спрямованість літературних творів, оцінне ставлення, яке письменник свідомо втілює в систему образів Соціальна та національна заангажованість є проявом Т, що зумовлене аксіологічною природою мистецтва Т актуалізувалася за доби класицизму, коли письменник з виховною метою мав відображати у творі пріоритетність громадянських обов'язків людини Народницька ідеологія наголошувала на важливості відображення ідеї служіння народові у структурі метанаративів, у фабулі, змалюванні персонажів тощо Це спричинювало заповнення художнього простору публіцистикою, яка витискала артистичний дискурс на маргінеси, притлумлюючи його свідомими авторськими настановами Актуальним є питання про спосіб художньої реалізації Т Зокрема, І Франко розмежовував Т літератури та ідейність як органічну якість художньо-образного мислення На його думку, «тенденційний поет виходить від якоїсь чи то соціальної, чи то політичної, чи загалом теоретичної тези, котру йому хочеться висловити, розширити між людьми Замість розумових аргументів він підбирає для неї якісь поетичні образи, немов ілюстрації до друкованого тексту» Сам письменник, хоч і був прихильником відображення громадянського дискурсу у творах, невисоко цінував поезію, заангажовану позалітературними настановами «Тенденційний поет може бути знаменитим віртуозом поетичної техніки, та проте його твір блищить, а не гріє, значить, не осягає того, що повинна осягти правдива поезія» Його міркування були суголосні спостереженням Г-В-Ф Гегеля, який звернув увагу на зловживання Т Її надмір у творах притаманний абсолютистським і тоталітарним режимам, за яких митець був деперсоналізованим складником системи Еволюція творчості П Тичини («Партія веде»), М Рильського («Братерство», «Сад над морем» та ін) у Радянському Союзі відображає Т в літературі

Тенде́нція (*нім Tendenz, від лат tendere прагнути*) — ідейне спрямування літературних творів певного автора чи школи Т тісно пов'язана з ідеєю, стосується також відмінного за сенсом пафосу, може бути національною, соціальною, космополітичною, релігійною, екологічною, феміністичною, нігілістичною тощо

Тенцо́на, або **Тенсо́на** (*франц tençon, від прованс tenco суперечка*), — жанр середньовічної поезії в романських літературах, який еволюціонував від віршових послань до розкутого діалогічного змагання трубадурів і труверів на вільну тему (XI — XII ст), на відміну від партімени, коли один поет пропонував строфу певного розміру та римування, на яку мав би відповісти інший аналогічною строфою (coplas) Ці строфи формували канцону, могли набувати вигляду циклів Часто один автор писав віршові тексти, які спонукали до творчості іншого автора Згодом була запроваджена «розмежована гра», в якій брали участь три поети Найраніші зразки Т належать труверу Грасу Брюле (помер прибл 1220) У Т переважно йшлося про куртуазні стосунки закоханих, порушувалося питання про переваги Дами серця над чоловіком, як-от у поетичних турнірах між Марією Вентадорською та Гі д'Юсселем, про лицарський обов'язок — між Ланфранком Чігалою та Гільємою де Руджієр, про пріоритети «темного» чи «легкого» стилю — між Ліньяурою та Гіраутом де Борнелем Діалогізоване колективне поле характеризувалося свободою у виборі сюжету та доборі формулювань, як у віршових діалогах між Еліасом д'Юсселем та Гаусельмом Файдітом, Альбертом Маласпіною та Раймбаутом де Вакейрасом, не мало обмежень у стилі та текстовому обсязі У XII ст поширився різновид Т, в якому зверталися до Дами серця чи сеньйора з проханням завершити судову справу Жанр називали «джок партіт» («мистецтво формулювати питання»), поет в кожній строфі захищав свій погляд, що здебільшого мав любовний мотив, наприклад, щоліпше — бути чоловіком чи коханцем Дами (тема поетичного турніру між Гі д'Юсселем та Еліасом д'Юсселем) Натомість в Італії аналогічні змагання відбувалися із використанням сонетів Дж Боккаччо звертався до Т у «Ніколо», вживаючи її як жанр-вставку

Теого́нія (*грец theos Бог і gonеіа народження*) — сукупність міфів про походження та родовід богів, притаманна політеїстичним системам Так називали і найдавніші літературні твори, як-от «Теогонія» Гесіода

Тео́нім (*грец theos Бог, божество і onyma ім'я*) — ім'я бога До Т часто звертаються письменни-

ки Джерелом Т є антична міфологія «*І він спитав — Яку б найти принаду, / Щоб привернуть тебе до рук моїх? — / Вона ж йому Світи щодня лампаду / Кіпріді добрій*» (М Рильський), «*Ми сіємо пашню на неродюче лоно / Часами служимо владиці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім олтарі*» (М Зеров) Українські поети використовували у своїх творах імена язичницьких богів (Сварог, Дажбог, Перун, Велес, Троян та ін), які стали базовими в історіософській ліриці представників «Празької школи» «*Знаю — медом сонця, ой Ладо, / В твоїм древнім тілі — весна / О моя Степова Елладо, / Ти й тепер антично-ясна*» (Є Маланюк), «*Вітри розгорнули крила / І крякнули чорним Дивом*» (О Стефанович), «*Десь біля голосила Карна, / тужила Жля*» (Оксана Лятуринська) Найпоширенішими в письменстві виявляються Т християнства «*колись страшну потвору переміг / Святий Георгій у яснім шоломі*» (Ю Клен), «*Мій Боже! Серце — крига / Щитом господнім заслони / Мечем архістратига*» (Оксана Лятуринська), «*Чом же ти ймення Обиди взяла, / Діво Маріє?*» (І Римарчук)

Тео́рії у фолькло́ристиці — концептуальні моделі народної творчості, що розкривають її істотні ознаки Найбільш відомі теорія запозичень та теорія самозародження сюжетів Серед інших помітна теорія аристократичного походження фольклору (В Міллер, С Шамбінаго, Н Бродський, М Сперанський, В Чернишов), сформована в межах історичної школи, яка стосувалась халанських билин, історичних та ліричних пісень, духовних віршів На переконання В Келтуяли, «всі роди та різновиди усної творчості породжені не народною масою, а її верхами, колом аристократичним» Значною видається неоміфологічна теорія (50—60-ті XX ст), що постала на основі юнгівського вчення про архетипи та етнологічні напрями у фольклористиці, є синтезом аналітичної психології, культурологічних принципів Дж Фрезера та ідей кембриджських дослідників давніх культур Її прихильники (Ж Дюмезіль, Ш Отран, Ф Реглан, Ян де Фріс, Р Карпентер, Дж Кембелл, Г Леві та ін), спираючись на архетипи та мотиви давніх міфів, вважали міфотворчість єдиним поясненням магічного ритуалу Наприкінці XX ст з'явилася нова теорія фольклору, що раніше перебувала у складі загальної фольклористики та етнології Її об'єктами вивчення є специфіка фольклору як традиційної народної художньої творчості, співвідношення загальних і локальних властивостей фольклору, творча природа та народність уснопоетичних традицій, фольклор як історична категорія, його поліфункціональність, роди, жанрова своєрідність, стилетвірні тенденції, співвідношення в ньому національних та загальнолюдських чинників тощо

Тео́рія (*грец theōria розгляд, дослідження*) — логічне узагальнення певного досвіду, система наукових знань про певну сукупність суб'єктів, яка описує, пояснює, передбачає явища певної предметної галузі, вважається найдосконалішою формою наукового осягнення дійсності

Тео́рія безконфлі́ктності — псевдотеорія «соцреалізму», яка відображала тенденції парадності, позірного благополуччя радянського суспільства за умов нібито «розвинутого соціалізму», позбавленого внутрішніх суперечностей Т б відповідала комуністичним міленарним настановам, що при нехтуванні «буржуазним» минулим та недосконалою сучасністю проголошували культ «світлого майбутнього», яке переносилося на порубіжжя 40—50-х XX ст Тому з'являлися твори, перейняті бадьорим настроєм «будівника комунізму», ідеалізованого героя, який легко, по-більшовицьки, долає перешкоди «Кавалер Золотої Зірки», «Світло над землею» С Бабаєвського, «Приїздіть у Дзвонкове» О Корнійчука, «Визволена Земля» С Чорнобривця, «Карпати» С Скляренка, кінофільм «Кубанські козаки» І Пир'єва та ін У них застосовувалася підміна дійсного можливим, міфізувалися радянські ідеологеми Окреслювався лише конфлікт при зіткненні гарного з кращим Тенденція «святкового зображення» дійсності набула такого розмаху, що занепокоїла компартію, тому її засудили на вересневому пленумі ЦК КПРС (1953) і, відповідно,— на другому з'їзді Спілки письменників СРСР (1954) Списана на «культ особи» Й Сталіна Т б не була вилученою із системи «соцреалізму» і надалі проявлялася в текстах, що імітували художню літературу

Тео́рія дра́ми (*грец theōria розгляд, дослідження і drama дія*) — концепція, започаткована Арістотелем («*Поетика*»), на підставі якої пріоритетною в літературі є трагедія, покликана зображувати «поважних» персонажів, схильних до героїчного вчинку, на противагу комедії, яка відтворює «гірші» риси, притаманні суспільству Т д обґрунтовує вимогу єдності дії, згодом доповнену класицистичною теорією трьох єдностей, висвітлює такі компоненти драми, як сюжет з його зав'язкою, перипетіями, дізнаваннями, порадами, що викликають співчуття, страх, зумовлюють катарсис глядача Т д розвивали багато теоретиків (Н Буало,Г Е Лессінг, К Станіславський, Лесь Курбас та ін), аналізуючи нові жанрові різновиди, наприклад історичний, етнографічний, побутово-реалістичний, епічний тощо

Тео́рія епі́чного теа́тру (*грец theōria розгляд, дослідження, epos слово, розповідь, theatron місце для видовищ*) — теорія авангардистського театру, розроблена німецьким драматургом Б Брехтом, зумовлена пошуками засобів вираження експресіонізму, епохальними явищами (війна, катастрофи цивілізації, науково-технічні процеси, дегуманізація суспільства тощо), потребою активної соціальної дії Протиставлялася традиційному драматичному театру, акцентувала на епічній основі, зорієнтована на розповідь про події, а не на їх втілення на сцені, на демонстрації образу, а не на перевтілення в нього Глядача Т е т ставила в ситуацію спостерігача, викликаючи в нього інтерес до дії, а не до її розв'язки, привчала вивчати побачене, а не співпереживати, тобто основним вважала розум, а не ірраціональну стихію Т е т вплинула не тільки на сценічне мистецтво XX ст , а й на творчість Л Фейхтвангера, Н Хікмета, М Фріша, Ж П Сартра та ін Її використовував у творчих пошуках Лесь Курбас

Тео́рія запози́чень, або **Мігра́ці́йна тео́рія, Тео́рія мандрі́вни́х сюже́тів,** — теорія, згідно з якою схожість образів, мотивів, сюжетів фольклору різних народів пояснюється прямим чи опосередкованим запозиченням, пересуванням уснопоетичних творів з однієї країни в іншу, їх поширенням з одного чи кількох центрів, поширена у другій половині XIX ст Її апологети (Т Бенфей, О Потебня, М Драгоманов, І Жда-

нов, Г Потанін) апелювали передусім до формально-схематичних порівнянь фольклорних явищ, пояснюючи їх подібність культурно-історичними впливами, історико-типологічними характеристиками Академік О Веселовський, який у ранніх роботах також поділяв ці погляди, згодом переглянув їх, доводячи, що «запозичення передбачає наявність зустрічного середовища з мотивами та сюжетами, подібними до сторонніх» Т з, відкоригована теорією зустрічних хвиль, врівноважується теорією самозародження сюжетів

Тео́рія і́гор (*англ game theory*) — концепція, запозичена з гри в покер та шахи, для моделювання поведінки споживачів масової культури з метою здійснення їх споживацького вибору і отримання сподіваного прибутку, сформована американськими економістами Д фон Нейманом і О Моргенштерном Т і була поліпшена Д Ф Нешом, який приділив увагу перевагам партнерів та «графіку контактів» Т і поширилась і на теренах масової комунікації, книговидавництва, літератури, запроваджуючи в письменство утилітарні цінності, вдаючись до маніпулювання в мистецтві

Теорія літерату́ри (*нім Literaturtheorie, Dichtungswissenschaft, англ theory of literature, франц theorie de la litterature*) — дисципліна літературознавства, що вивчає його сутність, визначає методологію й методику аналізу специфіки художньої літератури як мистецтва слова, виявляє критерії оцінки літературних творів Вважається одним із трьох складників літературознавства поряд з історією літератури та літературною критикою Т л використовує досвід допоміжних дисциплін (бібліографії, джерелознавства, текстології, палеонтології), залучає до своїх досліджень концепції філософії, естетики, культурології, антропології, герменевтики, семіотики, етнології, соціології тощо, переосмислює набутки природничих і точних наук Питання, порушувані Т л, стосуються трьох взаємопов'язаних аспектів вчення про специфіку образного мімезису, про структуру літературного твору, про літературний процес Т л як наука про літературу в синхронному та діахронному вимірах формувалася поступово на основі роздумів, аналізу художньої творчості конкретного письменника, його ідіолекту і мистецтва загалом Одночасно Т л постає також як допоміжна щодо історії письменства, предметом її вивчення є загальна поетика Перші ознаки Т л наявні в давньоіндійській теорії дгвані, а також у давньокитайській та японській аналітичній думці Основні засади європейської Т л закладені у «Поетиці» (IV ст до н е) Арістотеля, в якій розглянуті питання природи і типів літературної творчості, мімезису, родів та жанрів, властивостей поетичної мови Тривалий час Т л розглядали в межах поетики Як наука Т л оформилася в процесі диференціації гуманітарних знань на межі XVIII—XIX ст, зміцнюючи зв'язки з філософією, естетикою, поетикою, історією літератури та літературною критикою З'являються праці В Гюго, В Бєлінського, І Тена, В Шерера, О Веселовського, О Потебні та ін, однак Т л ще не відмежована остаточно від поетики Представники формальної школи та Празького лінгвістичного гуртка вже сприймали поетику, за словами Р Якобсона, як «мову в її естетичній функції», на відміну від Т л, призначеної для осмислення загальних тенденцій письменства Американські дослідники Р Веллек та О Воррен («Теорія літератури», 1956) тлумачили їх як синоніми Проти такого розмежування виступали Б Томашевський («Основи теорії літератури», 1931, 1971), В Виноградов («Стилістика Теорія поетичного мовлення Поетика», 1963) та ін Різні грані Т л як цілісної дисципліни розкривають теорія ігор психоаналіз, психологія соціальної групи, герменевтика, рецептивна критика, інтертекстуальність, вчення про художній прийом, про знаковість у літературі, про сміхову культуру, про три стадії літературного процесу, про чергування стилів тощо Деякі з цих тенденцій відповідали потребам певного стилю або жанру формальна школа — футуризму, соціологія — «соцреалізму», психоаналіз — сюрреалізму, структуралізм — «новому роману», постструктуралізм — есеїстиці тощо Т л як наукова дисципліна не надає переваг жодному з напрямків, обстоюючи єдність розмаїття В Україні Т л формували літописці, перекладачі, вчені, діячі культури Спеціально розробляли її проблеми викладачі поетики і риторики Києво-Могилянської академії (Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін), професори університетів і гімназій, які викладали естетику, теорію словесності, історію літератури (І Кронеберг, П Гулак-Артемовський, А Метлинський, М Максимович, П Житецький, М Петров, О Потебня, О Огоновський, О Колесса, О Барвінський, В Перетц та ін) Становленню Т л сприяли історики за фахом М Драгоманов, В Антонович, М Грушевський, літературні критики П Куліш, І Франко, В Горленко, М Вороний, І Стешенко, М Федюшка (Євшан) та ін Важливими в розвитку теоретико-літературної думки XIX ст стали праці «Думка і мова» (1862), «Із лекцій з теорії словесності» (1894) О Потебні, «Із секретів поетичної творчості» (1898) І Франка, переклади українською мовою праць І Тена, В Гюго, Е Еннекена, вихід у 1898 журналу «Літературно-науковий вісник» У першій половині XX ст з новими ідеями щодо Т л виступили С Єфремов, М Зеров, О Білецький, П Филипович, Б Навроцький, С Балей, молоді літературні критики М Рудницький, Я Савченко, Д Загул, В Бобинський, М Доленго, Д Донцов, С Петлюра, Б Якубовський, естетики В Юринець, С Федчишин Проте політика партії в галузі літератури спричинила засилля в гуманітарних науках вульгарного соціологізму і обмежила Т л розробленням проблем штучного «соцреалізму», псевдонародності, комуністичної ідейності на основі теорії відображення, партійності й класовості В еміграції проблемами літературознавства займалися Л Білецький, М Гнатишак, Д Чижевський, згодом Ю Шевельов (Шерех), В Державин, Г Костюк, Б Романенчук В УРСР популяризації і функціонуванню Т л сприяло її викладання в університетах і педагогічних інститутах В окремих вузах існували спеціальні кафедри Т л, відділ Т л в Інституті літератури ім Т Г Шевченка АН України, однак помітних здобутків Т л того періоду не мала Проблеми специфіки літератури, психології творчості розробляли Г В'язовський, А Войтюк, Г Сивокінь, літературних напрямів — Л Новиченко, П Волинський, І Дзеверін, Д Наливайко, методології аналізу, поетики словесного мистецтва — В Лесин, Валентина Поважна, М Гіршман, О Пресняков Праці з Т л публікувалися в журналі «Слово і час» («Радянське літературознавство»), у міжвузівському збірнику «Українське літературознавство» За межами Ук-

раїни теоретичні аспекти літературознавства (структурна поетика, онтологія і семантика тексту, методологія вивчення літератури) розробляли Дж Фізер (США), І Качуровський (Німеччина), Г Грабович (США), Я Розумний (Канада), М Павлишин (Австралія) В Україні ці проблеми були предметом уваги В Брюховецького, Р Гром'яка, Наталі Костенко, Валерії Смілянської, Г Клочека, Р Піхманця, О Чиркова, а також теоретиків, які виходять із засад філософської естетики (Оксана Забужко, М Ігнатенко, А Козлов) Чимало проблем, порушуваних Т л, видаються дискусійними, засвідчують наявність різних поглядів, що потребують зіставлення, від чого залежить об'єктивне розуміння сутності літературної творчості в її конкретно-історичному прояві, усвідомлення неминучих змагань різних стильових тенденцій, шкіл, груп, угруповань тощо, протистоянь відмінних естетичних програм, що мають здебільшого моністичну спрямованість Тому Т л покликана розглядати різні суперечливі тенденції з позицій об'єктивного історизму, віднаходити у них спільні ознаки, уникати крайнощів, пов'язаних з уніфікацією понять (М Сапаров, стаття «Розуміння художнього твору і термінологія літературознавства», 1981), та розмитої дефініції (Б Мейлах, стаття «Термінологія при вивченні художньої літератури Нова ситуація та давні проблеми», 1981) Будучи узагальненою науковою дисципліною, абстрагованою від конкретно-предметної художньої дійсності, Т л щоразу потребує конкретно-історичних уточнень та верифікацій, її поняття мають функціональний характер, бо не так розкривають власну своєрідність, як визначають свою функцію Наприклад, сюжет не розкриває конкретної романтичної чи авантюрної події, а конкретизує характер через дію, конфлікти у творі Т л інтегрує всі судження про письменство як мистецтво слова в його загальнохудожніх (естетичних, світоглядних, пізнавальних) властивостях, теоретичну поетику як учення про склад та структуру літературних творів, спираючись на базові поняття (форма і зміст, стиль, жанр) Центральними у Т л вважаються поняття «персонаж», «часопростір» (хронотоп), «фабула», «сюжет», «композиція», «архітектоніка» Вона використовує досвід теорії інтерпретації, інших гуманітарних дисциплін (структуралізм, психоаналіз, антропологія тощо), звертається до динамічних аспектів літературного життя, аналізуючи творчу лабораторію письменника та його ідіостиль, літературний рух у його перспективі тощо, тому використовує здобутки історичної поетики Важливим для Т л було подолання дистанції між теоретичними та історичними площинами, яку намагалися усунути О Веселовський («Із вступу до історичної поетики», 1894), Ш Летурно, Г Познет Історичність Т л стосується функціонально-історичного спрямування, що висвітлює динаміку образу, стилю, жанру, літературного процесу тощо в різних літературних періодах чи контекстах

Teópія літератýрних родíв і жáнрів — див **Генолóгія.**

Teópія наслíдування — див **Мімéзис.**

«Teópія Погóдіна — Соболéвського» — теорія про нібито російське походження автохтонів Наддніпрянщини, передусім Київщини, за києворуської доби, не підтверджена історичними фактами і спрямована проти українців як нації Вперше таку тезу сформулював російський історик, журналіст М Погодін («Записки о древнем языке русском», 1856), полемізуючи з М Максимовичем на сторінках московського журналу «Русская беседа» У своїх статтях він твердив про міграцію населення Наддніпрянщини після появи монголо-татар на північний схід, на Владимиро-Суздальські землі, і прихід на їх місце галичан Такі міркування давали підстави Росії претендувати на споконвічно українську територію Їх спростовували М Максимович («Філологічні листи до М П Погодіна», 1856, «Відповідні листи до М П Погодіна», 1857, «Нові листи до М П Погодіна Про стародавність малоросійського наріччя», 1863), а також О Котляревський («Чи були малоруси споконвічними мешканцями Полянської землі чи прийшли з-за Карпат у XIV ст ?», 1862) Теорію М Погодіна підтримав О Соболевський («Как говорили в Киеве в XIV и XV вв », 1883, опубліковано в 1888, «Очерки по истории русского языка», 1884, «Источники знакомства с древнекиевским языком», 1885, «Лекции по истории русского языка», 1888, «Древнекиевский говор», 1905) Він, суб'єктивно потрактувавши лінгвістичні особливості давньоруської мови, проголосив киян та ін русів «росіянами», яких, мовляв, у XV ст змінили вихідці з Поділля, Галичини та Волині Провокаційні виступи російських філологів викликали протест серед українофілів, передусім істориків В Антоновича, М Владимирського-Буданова, а також М Грушевського, літературознавців М Шашкевича, П Житецького Їх підтримали В Ягич («Чотири критико-палеолітичні статті», 1889), О Шахматов («До питання про утворення руських наріч та руських народностей», 1899, «Короткий нарис історії малоруської мови», 1916) Особливого розголосу набули доповідь П Житецького («З приводу питання про те, як розмовляли у Києві у XIV і XV віках», 1883, опубліковано в 1888), статті А Кримського («Філологія та погодінська гіпотеза», 1898, видано в 1904, «Деякі непевні критерії для діалектичної класифікації староруських рукописів», 1906, «Давньокиївський говір», 1906, «Українська граматика», 1907), що припинили полеміку з цього питання

Teópія поетúчної мóви (*нім Teorie der dichterischen Sprache, англ theory of poetic language, франц therie du langage poetique, польс teoria języka poetyckiego, рос теория поэтической речи*) — дисципліна літературознавства XX ст, яка досліджує специфіку поетичної мови, визнає її універсальність і відмінність від інших мовних практик Першими проблему Т п м порушили символісти Їх міркування поглибили П Валері, Е Паунд, Т С Еліот, В Лесмян, Б-І Антонич, російські футуристи, чеські поетисти, представники Авангарди краківської, структуралізму, «нової критики» та ін

Teópія самозарóдження сюжéтів — теорія, за якою схожі явища в міфах та фольклорі різних народів пояснювалися спільністю психічних законів та закономірністю духовного розвитку всього людства, «тотожністю людської природи» (Е Б Тейлор) Сформована в Англії в 60-ті XIX ст в межах антропологічної школи, антитетична теорії запозичень Її започаткували Е Б Тейлор, А Ланг Їхні погляди поділяли Е С Гартленд, Дж Фрезер, Р Р Маррет, В Мангардт, Г Узенер, Е Роде, А Дітеріх, Е Дюркгайм, В Боас, М Сумцов, О Веселовський, А Кірпічніков та ін Проблемам генези схожих уснопоетичних творів нада-

валося меншого значення, натомість вводилося поняття «пережиток» як характеристика фольклору (А Ланг) для тлумачення елементів первісної культури, успадкованих «цивілізованими» націями

Теóрія трьох стúлів (*франц. teorie des trois styles*) — див **Три стúлі.**

Тератологíчний зéгар (*грец Teras, teratos потвора і logos слово, вчення*) — поезографічні композиції Тетяни Чуприниної, в яких тератологічний змій-стрілка почергово вказує (ковтає) відповідні, розташовані по колу, літери та цифри, з яких поступово вибудовується слово єдиного тексту Деякі з її робіт зберігаються у колекції Фонду Міжнародної конференції зорової поезії

Тергдалеýлі (*груз , букв · той, хто пив воду з Терека)* — назва грузинських шістдесятників XIX ст (І Чавчавадзе, А Церетелі, Г Церетелі, Н Ніколадзе, К Лордкіпанідзе), перейнятих ідеями соціального та національного визволення грузинського народу, його духовного відродження Вони спиралися на програмову статтю «Нотатки проїжджого» (1861) І Чавчавадзе та ін його твори, обстоювали розвиток нової грузинської літературної мови, сприяли функціонуванню журналу «Сакартвелос моамбе», полемізували зі старшим поколінням грузинських письменників (батьками) про шляхи розвитку національної літератури

«Тéрем» — літературно-художній збірник (Л , 1919), упорядкований Ф Федорцівим, виданий накладом видавництва «Шляхи» Містив поезії, новели, оповідання, літературно-критичні огляди нових видань, рецензії, статті з питань мистецтва Поезія була репрезентована творами С Руданського, С Чарнецького, О Жихаренка, циклом віршів «Галицький пейзаж» П Карманського, «Тремтінням» М Козинського, проза — новелами та оповіданнями М Яцківа (образки «Скам'яніла країна», «Зоря Благовіщення», «Сучасний Каїн»), В Котецького («Букова гробниця»), Д Лукіяновича (три новели, подані під назвою «Воєнні образки»), С Гнідого («Каті») Відділ зарубіжної літератури представлений перекладами з доробку французького поета Сюллі Прюдома, німецьких прозаїків Т Манна, Г Еберса Відгомін подій Першої світової війни відчувається в статті «Доля галицьких пам'яток в часи війни» В Карповича (Б Януша) Питання мистецтва і науки порушували М Голубець у нарисі «Теофіл Копистянський», С Людкевич у музикознавчій розвідці «Модест Менцинський і українська пісня», С Балей у психологічній студії «Відчування життя» Відділ критики й бібліографії містив рецензії І Свєнціцького на історичні повісті «Князь Ярослав Осьмомисл» О Назарука, «Іду на вас» Ю Опільського, «Осаул Підкови» В Будзиновського, відгук «Нові часи — нові пісні» М Струтинського (про збірку П Тичини «Сонячні кларнети») У збірнику надруковані пісні В Барвінського, Я Ярославенка та С Людкевича Художнє оформлення здійснив Г Колцуняк (криптонім Г К) Заплановане до друку друге число не з'явилося

Тéрмін (*лат terminus кордон, межа*) — слово чи словосполучення, яке позначає поняття певної галузі науки, техніки тощо Вперше воно було запроваджене у Німеччині в 1876 Основними ознаками Т є системність, наявність дефініції, відповідність вимогам милозвуччя, стилістична нейтральність, тенденція до однозначності в межах галузевого понятійного поля Термінологічна номінація, на відміну від загальномовної, має бути цілеспрямованою Перенесення Т з однієї наукової дисципліни в іншу повинно зумовлюватися внутрішньою потребою предметної галузі й відповідати інтелектуальній мірі Порушення цих вимог може призвести до понятійного хаосу, спровокувати кризу аналітичної свідомості, що спостерігалося в останній чверті XX ст , коли в письменство та літературознавство без урахування їх специфіки був перенесений понятійний апарат інших дисциплін, передусім структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму Тому слід враховувати традиційне поняття науки про письменство, закріплене у відповідному словесному виразі, слово чи словосполучення, співвіднесене з однозначним, чітко окресленим поняттям, яке точно позначає певний об'єкт і його співвідношення з іншими об'єктами певної галузі знань, наприклад, у літературознавстві — метафора, метонімія, троп тощо Виокремлюють загальні («рід», «вид», «троп») і спеціальні Т («інтермедія», «синекдоха», «клаузула» тощо) Т може мати різне значення так, текстом називають і письмово оформлене зв'язне висловлювання (художній твір), і будь-який виголошений дискурс, і добірку підпорядкованого навчальній меті мовного матеріалу (текст вправи, текст диктанту), і словесні коментарі до малюнків, креслень, світлин, і будь-який предмет (курган, дерево, явище природи, артефакт і т п), що потребує декодування Така неоднозначність Т утруднює процес комунікації Однозначному сприйманню формальної та змістовної строгості літературознавчих Т може перешкоджати наявність синонімів (*литература — письменство, верлібр — вільний вірш, епіграф — мотто*), варіантів (*перифраз — перифраза*), омонімів між літературознавчими поняттями (*закінчення, основа, роман, поезія*) та Т інших наукових дисциплін (*гіпербола* — у літературознавстві та математиці), суміжних видів мистецтв (*інтермецо, етюд* чи *симфонія* в музиці) Значення Т під час його функціонування може змінюватись У сучасному літературознавстві існує тенденція до використання Т із суміжних наук, але переважно термінологічний апарат має античне походження (Т , зафіксовані у «Поетиці» та «Риториці» Арістотеля) Деякі з Т зазнали семантичних модифікацій, зумовлених еволюцією історії письменства, що можна простежити на прикладі віршознавства чи жанрології Поряд із літературознавчими Т існують народні, що є об'єктом вивчення фольклористики, пов'язані з календарно-обрядовим циклом (*колядки, веснянки, гаївки, русальні, петрівчанські, купальські, живарські пісні*), обрядовими дійствами, різними уснопоетичними родами та жанрами

Термінологíчний словнúк (*лат terminus кордон, межа і грец logos слово, вчення*) — словник, у якому подана система термінів певної галузі знання Традицію українських Т с започаткували І Гавришкевич у своєму «Початку до уложення термінології ботанічної руської» (1852), І Верхратський — у «Початках до уложення номенклатури і термінології природописної, народної» (1864—79) та ін Поширення Т с інтенсифікується на початку XX ст , зокрема у 1917—18 За часів Центральної Ради та Гетьманату з'явилося до двадцяти шкільних Т с з різних дисциплін Другий етап складання таких видань розпочинається у другій половині XX ст , відповідні методологічні настанови розроблялися Комітетом наукової тер-

мінології АН УРСР Деякі Т є присвячені проблемам літературознавства та письменства «Словник літературних термінів» (1971) В Лесина, О Пулинця, «Літературознавчий словник-довідник» (1997, 2005) за редакцією Р Гром'яка, Ю Коваліва, В Теремка

Терміноло́гія (*лат terminus кордон, межа і грец logos слово, вчення*) — сукупність термінів з певної галузі знання Т сформувалася переважно на основі грецької та латинської, а також арабської, німецької англійської мов Основи української Т заклали І Гавришкевич, І Верхратський, М Драгоманов, В Левицький та ін , а також Наукове товариство імені Тараса Шевченка, київська «Просвіта» на початку XX ст , Харківське товариство імені Г Квітки-Основ'яненка, Інститут української наукової мови при ВУАН, сформований у 1921, що до 1930 видав шістнадцять термінологічних словників У 1957 робота з видання словників поновилася у створеній Президією АН УРСР Словниковій комісії Нині проблемою Т займаються Комітет наукової термінології НАН України, Технічний комітет стандартизації науково-технічної термінології Держстандарту та Міносвіти України Т є також розділом лексикології, що займається загальнотеоретичними проблемами номенклатури і термінології Літературознавство, теорія літератури, історія літератури, літературна критика мають спільний термінологічний апарат, в якому зафіксовано традиційні, усталені уявлення про специфічний предмет дослідження — письменство Літературознавча Т історично рухлива та чутлива до динаміки літературного процесу У ній виокремлена Т, визначальна для всього літературознавства і теорії літератури (*рід, вид, жанр, стиль, композиція* тощо), притаманна окремим аспектам письменства (*віршознавство*) чи розділам літературознавства, якот *текстологія, палеонтологія* і т д Вживається Т власне літературознавча, а також запозичена з інших гуманітарних дисциплін Кожна національна література сформувала власну Т Трапляються також випадки її індивідуального застосування, що ставали згодом загальним набутком дисципліни Наприклад, новотвори М Хвильового «азіатський ренесанс», «романтика вітаїзму», «активний романтизм» вживаються як відповідні періоду «розстріляного відродження» Т фіксується у спеціальних словниках та енциклопедіях, тлумачиться у теоретичних студіях

Терна́рне римува́ння — розташування рим за схемою *аабввб* (через два рядки на третій), що творить одну з форм шестивірша (секстини) Прикладом Т р є вірш «Ми жили у Києві тоді» Т Федюка

Ми жили у Києві тоді
Дощі стояли у воді
І голос був з касети
Кавник, пропалений до дір
Порушений в Нью-Йорку мир
Газети

«Терни́стий шлях» — літературно-військовий журнал (Петриків, 1921) за редакцією О Козловського, віддрукований на гектографі, що мав на меті об'єднати таборову громаду колишніх учасників національно-визвольних змагань, закликав військових випробувати свої сили «у творчості Духа» Найбільшу площу у виданні займали поезії Є Маланюка («Вітчизні»), А Козака («Тернистим шляхом»), В Монкевича («Сумний квітень»), О Козловського («Церата»), оповідання «Росте на камені мох» А Якимчука У рубриці «Розваги» були представлені карикатури

«Терно́піль» — громадсько-політичний та літературно-мистецький часопис (Тернопіль, з 1991, виходить раз на два місяці) Присвячений відновленню історичної пам'яті українців, ознайомлює читачів із творами репресованих письменників, стрілецькою піснею, походженням та історією українських пісень-гімнів, творами письменників української еміграції та сучасних літераторів У часописі вперше опубліковані досі не друковані II і III частини роману «Опирі» Ю Опільського, нові твори Д Павличка, Л Різника, П Перебийноса, Д Герасимчука, Б Демківа, В Вихруща, П Тимочка, Г Петрука-Попика, О Вільчинського, Б Бастюка, О Германа та ін , а також історична, літературно-мистецька інформація про минуле та сучасне Тернопільщини, її культурне життя, спогади політв'язнів, учасників національно-визвольних змагань

Терце́т (*італ terzetto, від лат tertius третій*), або **Триве́рс**, — строфа з трьох версів, в якій усі вони об'єднані однією римою *aaabbb*

з-за пагорба камінного навстріч
чужинське військо скаче — глупа ніч —
і метушня, і хаос — словом — січ (В Махно)

Інколи третій віршовий рядок залишається без рими (ритурнель) або два верси римуються, а третій має риму суміжної строфи (терцини) Т не завжди входить до складу більшої строфи, не завжди пов'язаний із перехідним римуванням, наприклад у сонеті, де останні тривірші є одним із варіантів тернарного римування Може вживатися й неримований Т

Полин лимонний Люблю — як люнет
у спомини Мов камера обскура —
Рухливі тіні знову на землі (Людмила Таран)

У музиці Т називає ансамбль із трьох виконавців (переважно вокальне тріо), а також музичний твір для них

Терци́на (*італ terzina, від terza rima третя рима*) — тверда строфічна форма з трьох рядків п'ятистопного ямба, в якій середній рядок римується з першим і третім наступної строфи (*aba bcb cdc ded* і т д) Т завершується самотнім версом, що римується із середнім віршовим рядком попередньої строфи Вперше застосована в італійській поезії на основі фольклорних тривіршів (стронелло) у творчості Брунетто Латіні (XIII ст), розвинулася із ланцюжка ритурнелей, канонізована Данте Аліг'єрі у написаній тринадцятискладником «Божественній комедії», поширена в європейській літературі, зокрема у польській (переважно одинадцятискладник) та французькій поезії (шестистопний ямб), у творчості романтиків А Шаміссо, Ф Рюккерта, А Міцкевича, Ю Словацького та ін , російських поетів О Пушкіна, В Брюсова (застосовував амфібрахій), В Хлєбнікова (акцентний вірш «Змій поїзда») та ін Т не пов'язана з певним жанром, могла бути використана в пасторальному романі («Амето, або Комедія флорентійських німф» Дж Боккаччо), у сатирі (твори А Аріосто чи Ф Прешерна), в оді («Ода західному вітрові» П Б Шеллі) Вона відома і в українській поезії

[ ] Перехопило дух Жахлива мить!
Я мчуся у безодню, у геєну,
де небуття, де темний хаос спить

Я бачу вічну темряву страшенну,
і серед тиші чорної небес
пишучу руку великовогненну

і троє слів мене, текел, фарес* (М Драй-Хмара)

*Мене, текел, фарес — «полічено, зважено, поділено» напис на стіні бенкетної зали вавилонського царя Валтасара

Таким чином витворюється римована сув'язь довільного обсягу, що може охоплювати вірші малих та великих форм Тому Т називають і окремий невеликий за обсягом ліричний твір («Страшні терцини» І Франка, «Терцина» Б Лепкого, твори С Чернецького, І Крушельницького, Ю Клена та ін), і фрагмент поеми (вступ до поеми «Мойсей», частково поема «Похорон», «Притча про піст», «Спомини» І Франка, вступ до віршової повісті «Марина» М Рильського), і частину епопеї (другий розділ «Попелу імперій» Юрія Клена) тощо Нині іноді вживається неримована Т , як-от вірш «В час непевний у місті снують неофіти» К Москальця

[ ] Присягніться відднині вашими ворогами
Присягніться відднині ви станете
рибами і тритонами
Присягніться відднині й довіку ви будете

А погани розгублено дивляться
На вузенькі струмочки що стікають звідусіль
Затоплюють площі де ви колінкуєте

Як збагнути їм вас — неофітів
Що висунувши з води голови дельфінів та риб
Вигукують найшаленіше цитати
Франциска Ассізького

Втома — єдине надбання у час цей непевний

Те́рція (*лат tertia третя*) — друкарський шрифт у поліграфії кеглем шістнадцять пунктів (6 мм), різновид титульних шрифтів для складання заголовків у періодичних виданнях на обкладинках книг тощо Т називають також музичний інтервал, вимірюваний трьома ступенями діатонічного звукоряду, або інтервал, який вказує на третій ступінь цього звукоряду

Тетраєва́нгеліє (*грец tetras чотири, euangelion добра звістка*), або **Чотириєва́нгеліє,** — чотири канонічні тексти про життя, вчення і воскресіння Ісуса Христа, авторами яких були Матвій, Марк, Лука, Іоанн (див **Єва́нгеліє, Нові́й Заві́т**) Усі інші вважаються неканонічними На початку XXI ст знайдено Євангеліє від Юди, яке, гіпотетично, додають до Т

Тетрало́гія (*грец tetras чотири і logos слово, вчення*) — епічний цикл, твір одного автора, який складається з чотирьох самостійних частин, об'єднаних спільністю художнього задуму та персонажів За античної доби Т називали три трагедії (трилогія) та одну сатиричну драму («драму сатирів»), які подавалися на конкурси до святкування Діонісій Збереглася у фрагментах лише Т давньогрецького драматурга Есхіла («Орестея») Втрачена «сатирівська драма» «Протей» Есхіла Зразок Т — «Сучасна історія» (1897—1901) А Франса, що складається з романів «Під придорожніми в'язами», «Вербовий манекен», «Аметистовий перстень» і «Пан Бержере в Парижі», а також незавершене «Чотириєвангеліє» (1899—1903) Е Золя, твори «Йосиф та його брати» (1933—43) Т Манна, «Мазепа» Б Лепкого («Мотря», 1926, «Не вбивай», 1926, «Батурин», 1927, «Полтава», 1928—29) Український прозаїк розширив Т до пенталогії, дописавши останню частину епопеї у двох книгах «Орли» та «З під Полтави до Бендер» (20—30-ті XX ст)

Тетра́метр (*грец tetrametron чотиримірний*) — верс в античному віршуванні, що складається з чотирьох метричних одиниць стоп та диподій Найпоширенішим був уживаний у давньогрецькій та давньоримській комедії трохеїчний Т , або верс на чотири трохеїчні диподії (вісім стоп) із цезурою після четвертої стопи та утинанням на останній стопі Приклад Т (поезія «золотої середини») з доробку Архілоха (VII ст до н е) у перекладі Г Кочура

Серце, серце! Біди люті звідусіль тебе смутять —
Ти ж відважно захищайся, з ворогами поборись
Хай на тебе скрізь чатує ворожнеча —
завжди будь
Непохитне Переможеш — не хвались
відкрито цим,
Переможене — удома в самотині стримуй плач,
Радість є — радій не надто, є нещастя — не сумуй

Понад міру Вмій пізнати зміни в людському житті

У тонічному вірші Т називають восьмистопний хорей з окситонною клаузулою

Тетра́птих (*грец tetras чотири і ptyuchos складний*) — різновид циклу, чотири самостійні поетичні твори, пов'язані спільним ідейно-тематичним змістом та мотивом Такими є «Чотири оповідання про надію (Варіації на тему Р М Рільке)» М Бажана, цикли «Пастелі» та «Енгармонійне» П Тичини, «Шехерезада» М Драй-Хмари

Тетрасила́бік — силабічний вірш, в якому наголос припадає на четвертий склад чотирискладника

[ ] Місяць високо,
Зіроньки сяють
Вийди, серденько,
Я виглядаю
Хоч на годину,
Моя рибчино! [ ] (Т Шевченко)

Тетра́стих (*нім Tetrastichos, Vеirzeiler, англ та франц quadtrain, рос тетрастих*) — див **Катре́н.**

Те́хне (*грец technē мистецтво, майстерність*) — діяльність митця, яку антична естетика ототожнювала з діяльністю столяра, коваля, ткача, гончара та ін Так, у «Прикованому Прометеї» Есхіла перераховані процеси куховарства, золотарства, знахарства, ворожіння тощо, у «Софісті» Платона йдеться про рільництво, полювання, математику і т д Поняття «Т » часто уподібнювалося ремеслу, науці, мистецтву, тому їх представників називали майстрами («майстер слова», «майстер пера» чи «майстер сцени»), не розрізняючи діяльності митця і ремісника

Те́хніка мо́влення (*грец technē майстерність*) — сукупність літературних навичок та мовних прийомів у творі, написаному тим чи тим письменником (літературним критиком, літературознавцем)

Техні́чний монта́ж (*грец technē майстерність і франц montage, букв підйом, підіймання*) — складання, склеювання знятих кадрів кіно-, телефільмів

Техні́чний реда́ктор (*грец technē майстерність і лат redactus упорядкований*) — див **Реда́ктор.**

Техномисте́цька гру́па «А» — група українських письменників-експериментаторів (Харків, 1928), до якої входили М Йогансен, М Смолич, О Мар'ямов та ін , що намагалися адаптувати настанови конструктивізму до умов українського письменства

Те́чія — динамічна єдність концептуальних ідейно-естетичних, світоглядних, передусім стильових принципів, що охоплює творчість багатьох письменників, сформована на певній стадії літературного процесу Здебільшого Т ототожнюється з групою, угрупованням, школою, які характеризує спільна художня програма та стиль як цілісна система зображально-виражальних настанов Т тісно пов'язана з напрямом, є його основою, але відрізняється від нього локальними просторовими та часовими характеристиками, не має масштабного виміру

Тимчасо́ва комі́сія для ро́згляду да́вніх а́ктів — наукова установа для збирання, вивчення та видання історичних документів, передусім археологічних пам'яток, яка виникла на основі Тимчасового комітету (1835—45) Створена у 1843 за ініціативою М Максимовича та ін українських науковців при Київському військовому, Подільському та Волинському генерал-губернаторстві, зосереджена у Київському університеті Св Володимира Матеріал, зібраний у державних, монастирських, приватних сховищах, у бібліотеках Правобережної України, Волині, Галичини, а також Варшави, Петербурга, Москви, став основою сформованого в 1852 Київського центрального архіву давніх актів, відображав історію національно-культурного життя українців, хоча генерал-губернатор Д Бібіков використовував цей проект для асиміляційної політики та протистояння польським впливам Внаслідок виконаної роботи з'явилися ґрунтовні публікації чотиритомні «Пам'ятки, видані Тимчасовою комісією для розгляду давніх актів» (1845—49), «Старожитності, видані Тимчасовою комісією для розгляду давніх актів» у трьох зошитах (1846), чотиритомний «Літопис Величка» (1848—64), «Літопис Грабянки» (1853), тридцятип'ятитомний «Архів Південно-Західної Росії» (1859—1914), «Літопис Самовидця» (1878), «Збірник літописів» (1888), «Палеографічний збірник Матеріали з історії південноросійського письма XV—XVIII ст » (1899), «Збірник статей та матеріалів з історії Південно-Західної Росії» у двох зошитах (1911—16) тощо Пам'ятки писемності опрацьовували М Максимович, М Костомаров, А Метлинський, П Куліш, Ф Лебединцев, М Довнар-Запольський, В Владимирський-Буданов, В Іконников, О Левицький У роботі цієї комісії брав участь Т Шевченко як художник У 1921 комісія ввійшла до складу Археографічної комісії ВУАН Її діяльність висвітлювали О Левицький («П'ятдесятиліття Київської комісії для розгляду давніх актів /1843—1893/», 1893), В Іконников («Досвід російської історіографії», 1908, Т 2, друга книга), І Марченко («Українська історіографія /Із давніх часів до середини XIX ст /»)

Тип (*грец typos відбиток, форма, зразок*) — узагальнений художній образ-персонаж, який в індивідуальних рисах концентрує характерні ознаки, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної спільноти або нації, втілює загальне в окремому Індивід успадковує природні задатки від батьків, формується як особистість із неповторним характером у мікро- й макрооточенні, під впливом колективного несвідомого (архетипів) Входячи до різних соціальних груп, здійснюючи різну діяльність, пристосовуючись до середовища і одночасно видозмінюючи його, людина стає типовим представником групи, стану, нації, своєї доби Письменник, беручи за приклад реальних прототипів, за допомогою творчої уяви, перевтілення, асоціативного мислення витворює постаті-персонажі, які можуть бути схематичними масками-концептами або яскравими символами, що не мають аналогів у дійсності Поява Т в художній літературі історично зумовлена, не притаманна ні героїчному епосу, ні пам'яткам середньовічної писемності, в яких герой утілював особливості певної громади Так, у фольклорі він набуває незмінних ознак богатиря, трикстера, героя-жертви, героя-шукача та ін , постає носієм однієї позитивної чи негативної риси (казка «Мудра дівчина»), ця тенденція позначилася і на художній літературі, зокрема на прозі М Стельмаха Як суто позитивні сприймаються його герої Дмитро Горицвіт чи Марко Безсмертний («Правда і кривда») Поняття «Т» у такому значенні використовується також у літературознавчих класифікаціях, основою яких є уявлення про незмінні, сталі об'єкти, позбавлені індивідуальної багатоплановості Окремі ознаки Т з'являються в пізній елліністичній та давньоримській літературах середини I—II ст н е («Метаморфози» Апулея, «Сатирикон» Петронія, «Дафніс і Хлоя» Лонга), у латинському епосі «приватного життя» Соціальна незалежність людини як Т вперше окреслена в комедіях Мольєра (скнара, мізантроп та ін) Глибокого сенсу такий Т набув у «Людській комедії» О де Бальзака, який створив класичні образи людських індивідуальностей Умовою створення типових образів-персонажів, або Т , вважається єдність загального й індивідуального Загальною у Т є передусім поширена, притаманна певній групі, характеристика осіб, подібних у соціальному, психологічному, моральному аспектах Так, у Т Шевченка Т є образ квазіпатріота, який «*п'є горілку з мужиками та вільнодумствує в шинку*», у В Самійленка — сатирично зображені персонажі у творах «Молодим патріотам», «Старим патріотам», у В Винниченка — Гаркун-Задунайський з оповідання «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» Індивідуальне у Т зумовлене неповторними рисами людини, сформованими генетично і ситуативно набутими Взаємозв'язки загального та індивідуального по-різному виявляються в Т, використовуваних у відмінних літературних напрямах (класицизм, романтизм, реалізм) Ця тенденція до типізації втрачає актуальність у стильових течіях модернізму, де типовий образ-характер відсутній У художньому світі, подібному до реального, незважаючи на різну міру умовності і правдоподібності, деформованості предметних та антропоморфних дискурсів, можна визначити три способи типізації, або художнього моделювання довкілля відтворення яскравих життєвих Т (у нарисах, документальній, історико-біографічній прозі), трансформація достовірних прототипів, їх злиття й узагальнення з алюзією на відому особистість, творення збірних образів з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність Ці способи типізації використані в романах з однаковою назвою «Волинь» У Самчука та Б Харчука Якщо зіставити систему їх персонажів із соціальними та політичними типами періоду міжвоєнного двадцятиліття, то мож-

на зафіксувати типологічні збіги і в характерах, і в світоглядних орієнтаціях, і навіть у темпераментах — усі вони окреслені з позиції волинської етнографії та етнології, занурені в міжвоєнну історію, мають яскраво виражену українську ментальність Типізація в романах «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе» У Самчука, які утворюють трилогію «Ost», ґрунтується на інших засадах і парадигмах У цих творах домінують персонажі збірні, сформовані з чужих спогадів, описів, книжної інформації, але оживлені художніми деталями, увиразнені публіцистичними узагальненнями У прозі У Самчука наявні і загальнолюдські типи мовчазного роботящого господаря землі (Матвій Довбенко, Григор Мороз), шукача правди і справедливості, селянина, що все зуміє зробити і не пропасти у світі (Володько Довбенко, Іван Мороз) Взаємозв'язки персонажів в одному творі чи в усій творчості митця є способом розбудови художніх типів вищого рівня, уявлення про які складається у свідомості читачів, сприймається як наслідок типологічних зіставлень низки творів Вони постають не як соціологічні схеми, а як естетичні цінності, бо осягаються в індивідуалізованій формі Деякі дослідники прагнуть класифікувати Т творчості Зокрема, Л Тимофєєв називає реалістичний та романтичний (антиреалістичний) Т, Д Наливайко, Б Мейлах виокремлюють реалістичний, романтичний і класицистичний, С Пригодій ці три Т називає відповідно міметичним, ідеальним і сенсуалістичним Цікавими для літературознавчого аналізу можуть бути Т, запропоновані К-Г Юнгом (Психологические типы — СПб, 1995), окреслені на підставі чотирьох психологічних функцій мислення, почуттів, інтуїції, відчуттів Вони, у свою чергу, розмежовуються на раціональні та ірраціональні «класи», кожен з яких охоплює відповідно по дві функції Їх реалізація залежить від співвідношення інтроверсії та екстраверсії, у межах цих функцій, що зумовлює окреслення восьми типологічних груп

Типа́ж (*франц typage*) — персонаж художнього твору з характерними рисами та зовнішністю, що є моделлю маляра чи фотографа, прототипом письменника Поняття поширене в театральному мистецтві, в кінематографії, стосується амплуа акторів

Ти́пи ди́скурсів (*грец typos відбиток, форма, взірець і лат discursus міркування, доведення*) — основні способи вираження усної або писемної думки мовця, письменника, наратора Так, у медитативних жанрах розрізняють наративний, фінальний непрямий, фінальний прямий, або цитований, вільний прямий, або безпосередній, дискурси

Типіза́ція (*грец typos відбиток, форма, взірець*) — відображення в персонажі суттєвих ознак певної групи індивідів Т притаманна реалізму, настановою якого було відтворювати «типові характери в типових обставинах», дотримуватися правдоподібності Т стосується також змалювання певних явищ природи та суспільства, але властива не всім стилям і жанрам За спостереженням О Білецького («В майстерні художника слова», 1989), в народних казках та в героїчному епосі персонажі втілюють лише певну дію, а не характерні ознаки Це ж, на думку Д Лихачова, властиве й середньовічній літературі Т орієнтується не на кількісні, а на якісні, істотні ознаки характеру персонажів, обстоює бачення дійсності в історичному розвитку, тлумачить принципи мімезису як визначальні для художньої творчості, не ототожнюється з винятковим, з істиною або законом Т нехтує, наприклад, тим, що Гамлет був принцом, а Лір — королем, акцентуючи на їх належності до високого роду Російський прозаїк І Гончаров зауважував, що божевільні Лір і Дон-Кіхот цікаві не як портрети диваків, а як «типи, тобто дзеркало, що відображає незліченні подоби — в старому і в новому, і в майбутньому людському суспільстві» Таку тенденцію спростовував Г Гессе у романі «Степовий вовк», зазначивши, що «кожне Я, навіть наївне, — це не єдність, а розмаїтий світ це маленьке зоряне небо, хаос форм, ступенів і станів, спадкоємності та можливостей»

Типі́зоване видавни́цтво (*грец typos відбиток, форма, взірець*) — підприємство, спеціалізоване на випуску літератури з однієї чи кількох споріднених галузей, особливого призначення Наприклад, Т в є видавництво «Веселка», де друкуються книги для дітей

Типологі́чний ме́тод (*грец typos відбиток, форма, взірець, logos слово, вчення, methodos спосіб пізнання*) — висвітлення феноменів на основі їх зіставлення Т м сформувався наприкінці XVIII ст, зумовлений потребою з'ясування спільних ознак у творах різних письменників, належних до однієї стильової тенденції (напряму) або жанру Найчастіше літературознавство використовувало набутки мовознавства, починаючи з праць В фон Гумбольдта Ф де Соссюр («Курс загальної лінгвістики») розвинув фундаментальні поняття «синхронія» та «діахронія», представники Празького лінгвістичного гуртка обґрунтували термін «опозиція», поєднавши Т м зі структурним М Марузо вбачав основу Т м в ознаках, а не в історії мов, О Реформатський класифікував їх за граматичними категоріями, а не за спорідненістю А Чикобава першорядного значення надавав прийому класифікації мовних фактів та аналізу синхронічних закономірностей системи Однією з перших літературознавчих і фольклористичних гіпотез, що ґрунтувалась на Т м, вважається обстоювана представниками антропологічної школи теорія самозародження сюжетів На повільність, повторення, постійні епітети як спільні ознаки епосів багатьох слов'янських народів вказував Ф Міклошич («Зображальні засоби слов'янського епосу», 1899) О Веселовський у своїй історичній поетиці застосовував прийом синтезу відповідно до настанов міграційної школи Творчість Данте Аліг'єрі з доробком польських поетів першої половини XIX ст порівняв З Красінський Важливим для Т м є співвідношення загального, особливого та окремого, диференційні ознаки, поєднані з системними, за якими, наприклад, відрізняється сучасний роман від рицарського У радянському літературознавстві Т м нехтували Його обстоювали під час дискусії про взаємозв'язки національних літератур (1950), про реалізм (1957) А Волков наголошує на недоречності вживання поняття «Т м» У випадку ототожнення його з типологією чи типом, притаманним ейдології, імагології чи характерології, при порівнянні літературних творів (принцип історизму) Т м зводиться до класифікації чи системного зіставлення художніх явищ, тому його недоцільно застосовувати при дослідженні внутрішніх особливостей літературного процесу Він продуктивний у висвітленні об'єктивної подібності письменників, різних стилів бароко й необароко, «Слово о полку Ігоревім» та «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі, твор-

чість представників «Озерної школи» і Харківської школи романтиків Зіставлення може бути синхронічним (поеми «Галілей» Є Плужника та «Порожні люди» Т С Еліота, написані в 1925), напівсинхронічними (творчість Нью-Йоркської групи та Київської школи), асинхронічними («Енеїда» Вергілія та І Котляревського) Т м ефективно застосовують при вивченні стильових тенденцій, напрямів (наприклад, Н Конрад довів наявність у багатьох східних літературах ренесансу, відповідного італійському Відродженню) та жанрів (О Чичерін обґрунтував концепцію роману-епопеї, зіставивши російську, англійську і французьку прозу)

Типологічні зв'язки (*грец typos відбиток, форма, взірець і logos слово, вчення*) — об'єктивні зв'язки між літературними явищами, що визначаються спорідненими або аналогічними умовами художньої та суспільної дійсності певного історичного періоду При цьому беруться до уваги впливи та зустрічні течії, складні зв'язки між інваріантом та варіантами, які відзначають як на історико-типологічному, так і на індивідуально-характерному рівнях Ідеться про конкретно-історичні, спіралеподібні, аналогічні Т з, які були об'єктом дослідження порівняльно-історичних, компаративістських напрямків наук про літературу (Т Бенфей, О Веселовський, Вс Міллер, А Скафтимов, М Конрад та ін), а також формальної школи (В Жирмунський, В Пропп), структуралізму, аналітичної психології Інші дослідники (А Волков) вважають, що термін «Т з» некоректний Вживається у традиційному літературознавстві, тому що зв'язки бувають каузальні, логічні, контактні несинхронічні та синхронічні, але не типологічні, тому доцільніше вживати поняття «самозародження сюжетів» (Е Ленг), «зустрічні течії» (О Веселовський), «типологічні сходження» (В Жирмунський), «подібності»

Типологія (*грец typos відбиток, форма, взірець і logos слово, вчення*) — універсальне зіставлення, впорядкування, класифікація літературних, генетично взаємопов'язаних феноменів за відповідними диференційними ознаками, що встановлюються на підставі тотожності, аналогій Т є закономірною, зумовленою низкою чинників, передбачає абстрагування від індивідуальних особливостей, важливих у мистецтві, де цінується оригінальність твору Спільні ознаки різних творів, специфіка художнього мислення, реалізована в тексті, підлягають узагальненню, класифікації Поняття «Т» поширене передусім на жанрові структури, стильові характеристики, системи сюжетів, мотивів, образів, зображально-виражальних засобів, на літературні стилі, школи, періоди, методи, типи творчості, естетичну свідомість Висвітлювані при цьому відношення не обмежуються часовими, територіальними аспектами, визначаються подібністю та відмінністю історичного розвитку національних письменств, особливостями міжлітературних зв'язків, впливів і зустрічних хвиль Так, бароко виникло в іспанській, італійській, німецькій, англійській, польській, українській та ін літературах в різний час, за відмінних умов, кожен його вияв має свої особливості, водночас їх об'єднують спільні стильові ознаки культизму, концептизму, метафізичної поезії, марінізму, поєднання протилежностей, контрастів, земного й небесного, застосування метафори, езотеричних символів та алегорій Проблеми Т вивчав П Филипович, досліджуючи особливості художнього мислення Т Шевченка й Дж Г Байрона, Лесі Українки та Г Гауптмана, М Коцюбинського і Г де Мопассана, Ольги Кобилянської та Ф Ніцше, І Франка і Ю Словацького та ін Проблемою Т української та грузинської літератур займається О Мушкудіані, української й польської — Р Радищевський, Оксана Веретюк, української та сербської — П Рудяков української й англійської — С Пригодій, української та перської — Тетяна Маленька та ін

Типологія фабул (*грец typos відбиток, форма, взірець, logos слово, вчення, лат fabula байка, розповідь, переказ*) — систематизація типів фабул відповідно до їх спільних ознак Виокремлюють ейфоричну, дисфоричну, або фатальну, зовнішню, внутрішню, просту, складну, епічну, драматичну, трагічну фабулу тощо У наратології використовується модель Р С Крейна, що передбачає фабулу дії, персонажа та думки Н Фрідман пропонує детальнішу класифікацію, пов'язану із з'ясуванням, зазнав протагоніст успіху або невдачі, чи він відповідальний за свої дії, наскільки він привабливий Цей комплекс чинників впливає на реципієнта, а фабула дії розвивається у патетичну, трагічну, каральну, сентиментальну тощо Фабула характеру має рівні подорослішання, реформування, випробування, дегенерування Фабула думки стосується освіти, відвертості, вчинків, втрати ілюзій, літературних героїв

Типометр (*грец typos відбиток, форма, взірець і metreō міряю*) — інструмент для контрольної перевірки шрифтів, лінійка для підрахунку рядків у наборі, визначення розмірів кліше, що має поділки, які відповідають типу шрифту, а також сантиметрам і міліметрам

Тирада (*франц tirade, від італ tirare тягти*) — довга фраза, пафосно виголошений монолог У французькому віршуванні — строфа, у якій усі рядки пов'язані одним асонансом, пізніше — монорима В українських думах Т означає мовні періоди обсягом від двох до восьми рядків, об'єднані римою Трапляється вона і в сучасній поезії, набуваючи вигляду довгої віртуозної фрази

Прийти І, сівши на ослоні,
дивитись мовчки у вікно,
як сутінь випила долоні
і криє сірим полотном
міських дахів нерівний профіль,
габу вихлястих хідників,
щоб все це викувать у строфи,
в химерні лінії рядків
і, надіславши до редакцій
той витвір нервів і речей,
чекать на біль нових реакцій,
на біль недоспаних ночей (Д Фальківський)

Здебільшого Т у творах вживається на позначення надлишкової пафосності мовлення персонажа (фрагменти міркувань Малахія Стаканчика про утопічну «голубую даль» у драмі «Народний Малахій» М Куліша) Надуживання Т характерне для сучасної постмодерністської прози (Є Пашковський, В Медвідь, Оксана Забужко та ін)

Тираж (*франц tirage, від tirer тягти*) — кількість примірників видання Виокремлюють загальний, наприклад упродовж року, та разовий, ви-

друкований під окремим числом або датою Т періодичних видань залежить від передплатної кампанії

Тиражува́ння (*франц tirage, від tirer тягти*) — випуск певної кількості примірників видання друкованим способом

«Ти́сяча й одна́ ніч» (*араб Альф лайла ва лайла*) — пам'ятка середньовічної арабської писемності, збірник казок Походження творів остаточно не з'ясоване В основу пам'ятки було покладено переклад (IX ст) «Тисячі казок» («Хезер ефсане»), написаних мовою пехлеві (оригінал втрачений), очевидно, перекладених з індиських джерел, про що свідчать твори «Золоті поля» Масуді та «Книга каталогу» Мухамеда Ібн Ісхака У Багдаді була популярна книга «Тисяча ночей» Із цих двох збірників, у яких містилися чарівні казки, казки про тварин, розповіді про побожних людей, об'єднані за допомогою прийому обрамлення, було сформовано один збірник, який у XII—XVII ст набув назви «Т й о н» Пізніше до збірника увійшли казки новелістичного характеру на зразок циклу про ідеального халіфа Гаруна ар-Рашида, анекдоти, бедуїнські перекази, арабські лицарські *романи* (*«Омар ібн ар-Нуман», «Аджиб і Гаріб»*), циклічна пригодницька «Повість про Синдбада-мореплавця», мотиви роману про Александра Македонського, єгипетські міські новели Прозові наративи у збірнику перемежовуються віршовими фрагментами Більшість текстів, кількість яких сягає 300, датована XVII—XIX ст, хоч окремі з'явилися у XV ст, а найдавніший фрагмент (IX ст) віднайшов і видав (1949) Н Аббот Очевидно, кодифікацію здійснив один анонімний укладач Сюжетним обрамленням арабського походження є повість про халіфа Шагріяра, розгніваного зрадою дружини, яку щоночі мали замінювати наложниці, страчувані вранці Коли настала черга дочки його візира Шахразади (Шехерезади), вона, прагнучи уникнути покарання, почала розповідати цареві казку, обриваючи її кожного світанку на цікавому кульмінаційному моменті Заінтригований Шагріяр відкладав її страту, а згодом помилував сміливицю й одружився з нею Казкам пам'ятки притаманні глибина народної мудрості, тонкий гумор, дотепність, ознаки сміхової культури, які намагався усунути перший видавець араб-єзуїт Сальхані (XIX ст) Збірник позначився на художній літературі Так, інтертекстуальний зріз дастану «Сайфумулюк» узбецького поета Маджлісі (кінець XV — перша половина XVI ст) вказує на цей збірник, що, ймовірно, вплинув на «Декамерон» Дж Боккаччо, зокрема щодо використання прийому обрамлення Звертаючись до традиції пам'ятки, єгипетський драматург Тауфік аль-Хакім написав символістську п'єсу «Шахразада» (1934), прозаїк Абдель Монейм Абдель Кадар — книгу «Казки Шехеразади після 1001 ночі» (1993) Європейський читач ознайомився зі збірником за неповним вільним французьким перекладом (1704—17), здійсненим А Галланом Пізніше з'явилися російські переклади О Філатова (1763—64), Ю Доппельмайєра (1889—90), М Сальє за редакцією академіка І Крачковського (1929—38), данський — Х Расмуссена (1824), англійський — В Лейна (1839—41), Р Бертона (1885—88), Дж Пейна (1882—84), український — В Кубляка, Й Фіцовського (1959), хоча раніше у Львові (1912—13) було надруковане чотиритомне видання пам'ятки у перекладі на українську мову Казки арабської пам'ятки стимулювали розвиток філоорієнталізму, вплинули на фольклор та письменство різних народів, зумовили появу переробок та адаптацій, зокрема у творах французького письменника Ж Мандрюса, І Франка («Абу-Касимові капці», 1895, «Коваль Басім», 1900), польського поета Б Лесьмяна («Перекази із Сезаму», 1913, «Пригоди Синдбада-мореплавця», 1915), чеського прозаїка К Беднаржа («Арабські казки з "1001 ночі"», 1942), стали основою симфонічної сюїти «Антар» (1868) М Римського-Корсакова, кінострічок «Багдадський злодій» (1924) американського кінорежисера А Гріффіта й англійського О Корди, «Друга подорож Синдбада» і «Сьома подорож Синдбада» (1958, США), «Чарівна лампа Аладіна» (1967, СРСР) тощо Поширювалися стилізації казок стаття «Тисяча й одне обдурювання» Ч Діккенса, збірка пригодницьких новел «Нові арабські ночі» (1882) Р Л Стівенсона, збірка «Казка 672 ночі та інші оповідання» (1905) Г фон Гофмансталя, цикл сатиричних новел «1001 день, або Нова Шехерезада» (1929) І Ільфа та Є Петрова Під впливом арабських казок творили К Гоцці («Дзеім, цар джинів, або Вірна раба», 1765), К-М Віланд (*«Джиністан», 1786—89*), В Гауф («Альманах казок », 1826—28, перекладений у 1911—13 О Олесем на українську мову), В Ірвінг (збірка «Альгамбра», 1829), Ф Енсті («Мідяний глек», 1900), Л Лагін («Старий Хоттабич», 1938), Р Шеклі («Царська воля», 1953) та ін Вивчали арабську пам'ятку А Зотенберг (Франція), Д Б Макдональд (Англія), Е Літтман (Німеччина), А Гельбер (Австрія), С Б Цішевський (Польща), Ю Крачковський (Росія), А Кримський (Україна)

Ти́три (*франц. titre· титул, заголовок, від лат titulus напис*) — написи на стрічці кіно-, телефільмів, що містять різні пояснення до зображень Т були поширені зазвичай у німому кіно (субтитри), де передавали зміст діалогів, повідомляли про певні події У сучасному звуковому кінематографі Т застосовують на початку або наприкінці стрічки У них подають заголовок твору, перелік колективу авторів, акторів, назву студії У багатосерійних фільмах вживаються також проміжні Т

Ти́тул (*лат titulus напис*) — назва книги, збірника, альманаху, будь-якого неперіодичного та періодичного видання або його частини У книгодрукуванні так називають першу вихідну сторінку видання із заголовком, прізвищем автора, назвою видавництва, роком та місцем видання Зазвичай Т виконує інформативну та ідейно-естетичну функції В історії українського книгодрукування його вперше застосували Іван Федорович («Читанка», 1578) та друкарі Острозької біблії

Ти́тульний реда́ктор (*лат titulus напис і redactus упорядкований*) — спеціальний редактор, ім'я та прізвище якого вміщені на титульній сторінці видання

Ти́тульний шрифт — див **Заголо́вний шрифт.**

Ти-фо́рма — форма оповіді від другої особи, яку вживають при зверненні до протагоніста Вона може стосуватися Я наратора, іншого персонажа у гомодієгетичному просторі чи називати особу в гетеродієгетичному нарративі

«Ти́ха лі́рика» — умовна назва ліричного струменя в українській літературі 70-х — початку 80-х XX ст., що мав переважно стримане натурфілософ-

ське спрямування, характеризувався увагою до онтологічних проблем існування людини, заперечував настанови «соцреалізму», намагаючись не конфліктувати з ним. Її представники В. Затуливітер, П. Мовчан, В. Базилевський, А. Кичинський, Наталка Білоцерківець, В. Осадчий, Людмила Таран та ін. прагнули забезпечити «слово духовністю ліричного героя (М. Ільницький), повернути йому первісне незатерте значення. Особливою в «Т. л.» є творчість Л. Талалая (збірки «Журавлиний леміш», «Осінні гнізда», «Допоки твій час», Глибокий сад», «Наодинці зі світом», «Луна озвалась на ім'я», «Крилом до землі», «Потік живої води» тощо), схильного до автологічного письма, помірного використання тропів, гармонійної рефлексії.

Тілéсність — некласичне поняття, яке усуває трактування суб'єкта як трансцендентального, вводить у науковий обіг поняття сексуальності, афекту, перверзії, смерті тощо. На противагу класиці, що надавала першорядного значення духу, постмодернізм з властивим йому переосмисленням досвіду Ф. Ніцше, С. К'єркегора, Ф. Кафки та ін. і загальною сексуалізацією теоретичної та естетичної думки акцентує на фіксованій через жест «тілесній мові» і театрі жорстокості. При цьому відповідно до виконуваної ролі (А. Жаррі) «актор мусить спеціально створити собі тіло». З погляду семіології театру, тіло актора не має іншої форми, крім знакової, коли об'єкт бажання вислизає, з'являється і зникає (Анна Юберсфельд), усуваючи відмінність внутрішнього та зовнішнього. Т. постає ізоморфною, називається «конфігурацією тіла, що пише», сприймається як текст, що є джерелом насолоди, «утвореним винятково еротичними функціями» (Р. Барт). Вживаються також поняття «лібідозне соціальне тіло» як вираження Т. праматері-природи (Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі), «феноменологічне тіло» як різновид буття третього роду (М. Мерло-Понті), «текстуальне тіло» як фігура, анаграма «нашого еротичного тіла» (Р. Барт) тощо. Застосування Т. зумовило «розчинення» автономності суб'єкта в чуттєвих потоках, виявлення в них афектів, патологічних проявів, спалахів сексуальності, на чому наголошував у ранніх роботах М. Фуко, розвинувши свою позицію в першому томі «Історії сексуальності» (1976). Дослідник вважав, що сексуальність перетворилася на факт свідомості наприкінці XVIII ст., а секс у XIX ст. спростовував традиційне уявлення про плоть, «гріховні помисли», які трактував як чинник історичного становлення людини.

Тíло — термін традиційного естетичного, соціогуманітарного знання, який позначає тілесність (внутрішній план), наділену функціями ментальності (зовнішній план). У міфах та епосі йшлося про співмірність даних людині богами різних частин Т., що відображали плоть світу. Міфічна модель світобудови передбачала різні Т. богів, але не індивідів. Т. не могло бути тлумачене як іманентне, уявлялося як трансцендентальне, «чисте», що відповідало настановам пізніших інтелектуальних систем. На думку Декарта, суб'єкт мислення є принципово безтілесним. Монада Г.-В. Лейбніца існувала поза тілом, «у сфері того, що їй належало, була слідом того, що їй не належало, чужого їй». Такі міркування зумовили розвиток концепції іншого, різних метафізичних краєвидів. Так, Е. Гуссерль тлумачив чуже як інше-Я, ввів поняття подвійного схоплювання, коли одне і те саме тактильне відчуття, сприйняте за зовнішній об'єкт та за Т.-об'єкт, відмежовувалося від Т.-суб'єкта. Т. може бути центром трансформації дій, порогом, коли враження реалізуються, або коли, за А. Бергсоном, спостерігається «актуальний стан мого здійснення-становлення», окреслюється межа між минулим і майбутнім, де кожна мить асоційована з поперечним перерізом всесвітнього буття. Т. зазвичай тлумачать як фізичне, своєрідну перешкоду для світла, що відбиває його, прагне стати ідеальною поверхнею, світовим потоком. Якщо воно втрачає чуттєве значення, то перестає бути собою. Т. трактується і як головний компонент процесів спілкування, коли, наприклад, прагнення читати вказує на потяг до асоційованого з плоттю тексту, на можливість бути *іншим* (Е. Гуссерль, Р. Барт), на вибір тексту поза антропоморфним образом автора, на чому акцентує постмодернізм. Важливі моменти осмислення проблеми Т. постмодерністи розв'язують також у площині «бути» і «мати» (володіти). Володіючи власним Т. кожної миті, індивід здатен включити його в структуру *іншого*, задану горизонтом бажань, що не перешкоджає цьому індивіду користуватися своїм Т., речами, світом, ставати Ти, в яке Я не трансформується, домагаючись лише свого панування над власним зовнішнім образом. Якщо один із компонентів комунікативного поля деструктивний, то зв'язок між ними розпадається, призводить до поглинання суб'єкта *іншим*, до перетворення його на об'єкт чужих інтересів. Водночас Я, спілкуючись із Ти, здатне перетворитися на над-суб'єкт або над-об'єкт. Семантичні проекції комунікативного поля розбудовуються згідно з логікою «всесвіту роману», коли Т. читача забезпечується новими психофізіологічними та смисловими автоматизмами для декодування тексту, що містить низку важких для нього табу, визнаних у межах певної історичної культури. Нерозуміння тексту вказує не лише на непорозуміння між автором та читачем, а й на проблему Т., коли реципієнт не може проникнути в новий простір. На думку В. Подороги, входити у психоміметичний континуум означає «бути завжди на порозі», що особливо актуалізується в післяпороговому стані Т. без органів сновидійного, епілептичного, екстатичного типу. Поняття вживається і в аналітичній психології, вказуючи на матеріальну субстанцію індивіда, в якій відображені його психічні інтенції, концентруються деякі аспекти тіні, витворюється основа для індивідуації та архетипів.

Тíло без óрганів (*англ. body without organs*) — концепція інтенсивного тіла (на відміну від екстенсивного, біологічного), іманентна творча здатність децентрованої семантичної тілесності, має типологічні аналоги в методології деконструктивізму та шизоаналізу. Поняття постмодернізму, яке вперше застосував А. Арто («Тіло є тіло, воно одне, воно не потребує органів»), хоч його основи закладені в монадології Г.-В. Лейбніца, в Абсолютній ідеї Г.-В.-Ф. Гегеля, у «Генеалогії моралі» Ф. Ніцше, у трактуванні жесту як «життєвого пориву» А. Бергсона. Нині теоретичні основи Т. б. о. розробили Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, заперечуючи традиційне розуміння функції органів: «Чому б нам не ходити на голові, не співати черевною порожниною, не бачити шкірою, не дихати животом?». На їхню думку, тіло, перенаситившись своїми органами, неминуче позбудеться їх, що засвідчує простір ризоми, де вони існують лише як тимчасові,

перехідні складники Дослідники апелювали до світосприйняття шизофреніків, які ототожнюють частини свого тіла з довколишніми предметами Ж Дельоз та Ф Гваттарі протиставили їм термін А Арто, який передбачає те, що всі складники немовби перебувають у застиглому вигляді («очі заплющені, ніздрі стиснуті» тощо), інтенсивність зводиться до нуля Семантична фігура органу у плинній системі тілесності асоціюється із плато Організм поступається порожньому тілу, тобто тілу, відкритому для варіативного самоконфігурування, яке співвідносне з порожнім знаком постмодерністської текстології чи трансгресивним тілом в інтерпретації Ж Батая Т б о видається стерильним, безформним, неструктурованим, непородженим, непродуктивним, невживаним, відкритим, нонфінальним, безмежним, аморфним, децентрованим, сприймається за «інтенсивну зародкову плазму», творчу і завжди сучасну інволюцію, синергетичну систему Кожен момент конфігурації зумовлений несистематизованим розподілом органів, специфічною плюральною «картографією тіла», де довжина визначається як процесуальність тілесного буття, а ширина — як спільність афектів, що призводять до кульмінації інтенсивності, галюцинацій чуттів та марень, які відзначив ще З Фройд Концепція Т б о пов'язана з теорією бажання, політичною (уподібнення економіки та лібідо, відповідники влади архаїчної землі та сучасного деспотизму тощо), антипсихологічною (марення пов'язується з олюдненим довкіллям), етичною (як використати шизофренію, не ставши залежним від неї) теоріями Сучасна методологія Т б о виправдана при постмодерністському аналізі творів маркіза де Сада, Лотреамона, С Маларме, Дж Джойса, Ф Кафки та ін

«Тімаріóн» — анонімний візантійський сатиричний діалог, пам'ятка світської прози XII ст доби еллінського відродження, в якій ідеться про мандри Тімаріона в іронічно змальоване потойбіччя Там опинився простолюд, язичницькі і християнські можновладці, ритори, медики, яким ніби невідомі страждання У творі висміювалося вчення філософа-раціоналіста Іоанна Італа Ймовірним автором пам'ятки є палацовий лікар та поет Каллікл Твір наслідував жанрові особливості діалогів Лукіана, містив цитування художньої спадщини Гомера, Гесіода, Евріпіда

Тінь (*нім Schatten, англ shadow*) — сукупність низьких бажань, грубих потягів, що є прихованими або несвідомими і конфліктують із свідомістю людини Аспекти Т часто відображаються у сновидіннях Властивості своєї Т людина схильна переносити на іншого індивіда Т є складною моральною проблемою, яку її носій усвідомлює За К -Г Юнгом, визнання людиною своєї Т започатковує її самопізнання

Тіртéйська поéзія — поезія, що закликає до захисту рідного краю від ворожої агресії, названа за іменем давньогрецького поета Тіртея (VII ст до н е)

«Тірукурáл» («Свящéнні двовíрші») — класична пам'ятка тамільського письменства, автором якої міг бути Тіруваллувар (IV—V ст) Складається з 1330 римованих двовіршів (куралів), що містяться у трьох книгах «Про чесноти», «Про політику», «Про любов» Такий поділ відповідає трьом цілям людського життя — дгармі, артгі, камі У творі помітні інтертекстуальні сліди буддизму, джайнізму, очевидно, й християнства Вперше пам'ятку переклав латиною місіонер К Бесхі

Тло, або **Фон** (*нім Hintergrunt, англ background, франц fond, польс tło, рос фон*), — у фабульному творі — історичне, суспільно-політичне, географічне, етнографічне середовище, на фоні якого відбуваються певні події

Тлумáчення — див **Інтерпретáція.**

Тлумáчний словни́к — словник, у якому пояснено значення слів, їх лексичні, граматичні, стилістичні особливості, подані типові словосполучення та фразеологічні звороти Т с бувають нормативними й ненормативними, містять довідкові матеріали з культури літературної мови, наприклад чотиритомний «Словарь української мови» Б Грінченка, одинадцятитомний «Словник української мови» (1970—80), «Великий зведений тлумачний словник сучасної української мови» (2001) Т с започаткований у фразеології та пареміології «Старосветский бандуриста» (1860) М Закревського, тритомні «Галицько-руські народні приповідки» (1901—10) І Франка

Товари́ство — об'єднання осіб, що мають спільні ідейні інтереси, прагнуть до продуктивного обміну досвідом та розвитку здібностей Переважно Т створюють митці Т може не мати естетичної програми (Кирило-Мефодіївське товариство) В Україні існували також «Товариство для розвою руської штуки» (Львів, 1898—1914), що об'єднувало галицьких художників й архітекторів (Ю Панкевич, І Труш, А Пилиховський, В Нагірний), «Товариство імені Т Г Шевченка для допомоги нужденним уродженцям Південної Росії, які вчаться у вищих навчальних закладах С -Петербурга» (1898—1917), засноване М Микешиним, Д Менделєєвим, М Чайковським, О Лебедєвим, Є Тимченком, Д Мордовцем та ін , «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки» (1904—14), до якого входили І Франко, І Труш, В Гнатюк, М Лисенко, М Аркас, Ф Красицький, М Бойчук та ін Функціонували також Драматичне товариство імені І Котляревського (Львів, 1898—1910), яке збирало кошти на підтримку театру «Руська бесіда», «Товариство українських артистів під орудою І О Мар'яненка та за участю М К Заньковецької та П К Саксаганського» (1915—16), Товариство «Національний театр» (Київ, 1917), створене на основі Театру М Садовського, театральної студії Леся Курбаса, Музично-драматичної школи М Лисенка, Товариство сучасних архітекторів України (ТСАУ, Харків,1928—32), що обстоювало позиції конструктивізму та почасти необароко, Українське театральне товариство (УТТ, Київ, з 1944) Існують також етнічні Т , наприклад засноване в 1929 «Товариство карпато-руських канадців», переважно лемків, культурницькі, зокрема Українське товариство дружби й культурного зв'язку з зарубіжними країнами (УТДКЗ, Харків, 1926), Товариство «Україна» (Київ, з 1960), Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном, Товариство охорони пам'яток історії та культури (Київ, з 1966)

«Товáриш» — літературно-художній, науковий журнал (Л , 1888), що виходив за фактичною редакцією І Франка, формальною — С Козловського за сприяння М Павлика, В Будзиновського «Т » друкували зусиллями української студентської молоді, яка прагнула, «не зходячи ані на хвилю з ґрунту народного русько-українського», застосовувати у своїй твор-

часті наукові та літературні європейські методи. У першому числі з'явилося оповідання «Домашній промисел» І. Франка, його переклад (під псевдонімом Мирон) двох епіграм К. Гавлічка-Боровського, єврейської народної поезії, стаття «Наша публіка», а також вірші «На Вкраїні» Гетьманця (псевдонім М. Старицького), «На самоті» О. Маковея, гострі науково-публіцистичні статті «Науковий метод в етнографії» (аналіз «Етнографії Слов'янщини» О. Стодольського, псевдонім О. Кониського), «Сміх і горе» М. Драгоманова, «Русини в Америці» М. Павлика тощо. У журналі вмістили низку рецензій на нові видання (розгляд Наталею Кобринською твору «Родина Бухольців» Ю. Стенде), оцінку В. Будзиновського економічної праці російського вченого М. Каблукова, огляд «Рух науковий в студентських товариствах львівських» І. К. (криптонім І. Колесси). Були також надруковані листи Т. Шевченка до М. Герцена, Ю. Федьковича — до Д. Танячкевича тощо. Видання обстоювало принципи реалізму і народності в літературі, ідеї позитивізму в науці. Наступні номери не з'явилися через брак коштів, незгоду між членами редколегії. Зберігся щоденник О. Маковея, в якому багато місця відведено історії підготовки журналу до друку.

Тога́та (*лат. toga, від tegere: покривати*) — різновид давньоримської комедії, відомий з II ст. до н. е. Немає жодного тексту Т., збереженого повністю. Відомі лише 70 назв та кількасот незначних фрагментів, хоч авторами творів були Тітіній, Тіт Квінкций Атта, Луцій Афраній. Віршовий розмір Т. важко встановити за вцілілими уривками. На відміну від орієнтованої на новоаттичну комедію римської палліати Т. зосереджена на зображенні побутових та родинних проблем міських жителів (ткачів, пекарів, шевців та ін.), спритний раб та парасит змальовані лише у п'єсах Луція Афранія. Т. занепала в середині I ст. до н. е., поступившись ателлані, хоча за правління Нерона з'являється Т. «Пожежею» Луція Афранія. У пізніших авторів такі твори ототожнювали із претекстою, були родовими щодо драм на римську тематику, розмежовувалися на комедію-табернарію, трагедію-претексту.

Тожса́мість — див.: **Самто́жність.**

Толга́у — безсюжетний філософсько-медитативний вірш у казахській поезії, притаманний доробку Ахан-сері, Абая Кунанбаєва та ін.

Тон (*грец. tonos: натяг, напруження*), або **Музи́чний на́голос,** — висота звука, його акустична якість, що визначається частотою ритмічних коливань напружених голосових зв'язок. Чим більше коливань припадає на одиницю часу, тим вищий тон звука. Т. мовленнєвих характеристик звука перебуває в межах 60—450 Гц. Висота основного Т. голосного у складі істотна для розуміння мовлення, а її зміна позначається на зміні значення слова. Високотональними звуками в українській мові вважаються *і, е, и*, низькотональними — *у, о, а*. Т. виражає різні емоційні відтінки настрою мовця, його ставлення до предмета мовлення. У мовах з музичним складонаголосом (китайська, в'єтнамська, японська) Т. виконує смислорозрізнювальну функцію. У художній літературі Т. при декламуванні творів надає їм естетичного та мовностилістичного відтінку, формує ідейно-оцінний, емоційний підтекст. У наратології Т. називають відношення наратора до наратора чи зображуваних подій, яке імпліцитно або експліцитно передане оповіддю і виконує функцію дистанції. Це поняття запозичене з музики, де вказує на звук, що має точно визначену висоту, на інтервал 1/6 октави, на ступінь ладу, на звук акорда тощо. У малярстві Т. є однією з основних характеристик кольору, визначає його відтінок щодо основного у спектрі.

Тона́да (*ісп. tonada: пісня, наспів*) — загальна назва народних пісень в Іспанії та Латинській Америці.

Тонади́лья (*ісп. tonadilla, букв.: пісенька*) — жанр іспанського театрального мистецтва, що розвинувся з пісенно-танцювального вступу, яким розпочиналася комедійна вистава.

Тона́льність (*грец. tonos: натяг, напруження*) — головний стійкий звук ладу (перший ступінь гами), з яким співвіднесені інші звуки. Термін запозичений літературознавством з музики. Часто вживається з означенням «емоційна». Т. відповідає ліричному, драматичному, епічному, патетичному переживанню. У поезії Т. найближча до музики, буває мажорною чи мінорною, оптимістичною, життєрадісною чи журливою, елегійною, може впливати на жанрову специфіку. Так, сатирична Т. позначається на віршовій сатирі або сатиричній комедії. Поширена іронічна, гротескна Т.:

Ще стоїть Україна! Не вмерла вона
І вмирати не має охоти.
Кожна піч українська — фортеця міцна,
Там на чатах лежать патріоти (В. Самійленко).

Тоні́чна систе́ма віршува́ння (*грец. tonos: натяг, напруження, systēma: утворення, лат. versus: поворот, повтор*), або **То́ніка,** — система квалітативного віршування, ритмічність якої ґрунтується не на поділі на стопи, а на сумірності віршових рядків із дотриманням певної кількості наголосів (чергування ненаголошених та наголошених складів) у кожному віршовому рядку (ізотонізм), а також на їх варіативній впорядкованій і невпорядкованій рівномірності. При цьому міжіктові інтервали (ненаголошені та напівнаголошені слова), систематизовані більшою чи меншою мірою, виконують лише допоміжну й варіативну роль у витворенні тонічного розміру. Кількість акцентів визначає розмір віршового рядка: він може бути дво-, тринаголошеним і т. д. Найпоширеніші три- і чотиринаголошені рядки. У пісенній, уснопоетичній тоніці враховують і суто музичні наголоси. Такі розміри притаманні мовам із рухливим акцентом (німецька, англійська тощо), що має фонологічне значення. Т. с. в. характерна і для російського пісенного фольклору, антитетичного силабо-тонічній системі віршування, розбудованій на правильному врегульованому чергуванні сильних та слабких складів. Для окреслення віршових рядків використовують алітерації та рими, хоч тонічний вірш може вживатися без рим, зберігаючи рівнонаголошеність версів. В основу тоніки покладена частка (рос. доля), що може мати неоднакову кількість складів. Т. с. в. поширена у європейському («Беовульф», «Едда», «Пісня про Гільдебранда», лірика мінезингерів та періоду «Бурі і натиску», лірична поема «Кристабель» С. Колріджа тощо) та східному віршуванні («Манас») у вигляді алітераційного вірша без обмежень. Найдавнішими зразками творів з Т. с. в., на думку І. Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), є сатурнівські вірші давньоримських поетів Еннія та Невія, епос про Гіль-

гамеша Термін вказує на зв'язок із музикою, де він означає головний стійкий звук ладу (перший ступінь гами), з яким співвіднесені інші звуки (тональність) У російське віршознавство поняття запровадили В Тредіаковський та М Ломоносов на позначення практики метро-тонічного віршування загалом (на початку 20-х XX ст таку позицію поділяв академік В Перетц), яке пізніше стали називати тонічним, закріпивши за ним специфіку дольника, тактовика, акцентного вірша Акцентний вірш, який виокремлювали також В Брюсов, В Жирмунський, відрізняється від дольника й тактовика своєю дисметричністю, бо притаманний йому складовий обсяг міжіктових інтервалів залишається невизначеним М Гаспаров визначає чотири етапи переходу від силабо-тоніки до власне тонічного віршування силабо-тонічний віршовий рядок із постійним обсягом міжіктових інтервалів (у ямбі та хореї — один склад, у трискладових розмірах — два склади), дольник, паузник, у яких обсяг міжіктових інтервалів може мати один-два склади що наявні у наспівному («блоківський») та говірному («ахматовський») віршах, тактовик, у якому міжіктові інтервали сформовані одним, двома або трьома складами, акцентний вірш, або виразно тонічний вірш, — обсяг міжіктових інтервалів у ньому не обмежений і на слух не сприймається Німецькі віршознавці віднаходять у своїй поезії перехід від квантитативної метричної системи (шванки, сатири) до акцентної, що розвинулася під впливом античного віршування Тоніка починається «за порогом тактовика» і вимірюється вже «не кількістю стоп (і, відповідно, кількістю сильних місць, іктів), а кількістю слів (і, відповідно, наголосів)», на чому наголошував М Гаспаров («Русские стихи 1890—1925 годов в комментариях», 1993) Він виокремив найвільніші форми тоніки з довільною кількістю ненаголошених складів (від одного до восьми) з найпоширенішими три- та чотиринаголошеними версами, їх чергуванням За припущенням А Ткаченка, такий прийом фіксування віршової форми зумовлює нехтування індивідуальними особливостями поетичного твору, зокрема навіяними певною мелодією, залежними від манери декламування, емфатичних наголосів, схожих на мелодійні акценти в пісенній тоніці Прихильники музичної та декламаційної концепцій тонічного віршування шукали інші критерії його ідентифікації, зокрема графічні (В Маяковський), тактометричні (О Квятковський), пісенні Дослідники ритміки фольклорної пісні найменшою одиницею тонічного віршування називають «півстих» (О Потебня, Ц Нейман, П Бажанський), або «музикальну стопу» (І Франко, О Востоков) Перший термін більше акцентує на словесному компоненті пісні, другий — на мелодійному Вживається ще поняття «колно» Теоретик і практик тактовика І Сельвінський стверджував, що доречно вести мову про тактову систему віршування, де текст не скандується, а диригується, як у музиці на 4/4, 3/4, 6/4 і т д Т с в вільно вбирає в себе і класичні розміри силабо-тоніки, і паузники, й акцентні вірші Прихильники різних поглядів на природу Т с в виокремлюють однакові ознаки, які для неї характерні, — інтонаційну розкутість, відсутність регламентованого закріплення наголосів на певних місцях, підпорядкованість мовній, фразовій, словесній ритмомелодиці з одночасним вокальним протягуванням або стисненням слів за рахунок їх наголошеності, ненаголошеності, напівнаголошування та двонаголошування, врахування принципів ізотонізму й ізохронізму, яких не дотримуються у речитативному та говірному уснопоетичному віршуванні Ритмічне значення акцентів у версах різне, особливе значення має прикінцевий наголос, підтримуваний паузою та клаузулою Використання рими розкриває в тонічному вірші значні ритмотвірні можливості, що позначаються на його графічному зображенні у вигляді сходинок чи драбинки, посилюють роль енжамбеманів, увиразнюють звукову організацію поетичного мовлення Значний інтерес до Т с в з'явився у романтиків, які під впливом народного віршування шукали некласичні віршові форми, у «проклятих поетів», модерністів та авангардистів XX ст Українському фольклору та поезії тоніка менш властива, теоретичне її осмислення ще не достатнє У наближенні до цих фольклорних взірців чи їх імітації сучасне українське віршування застосовує моделі тоніки, здебільшого поєднуючи її з тактовиком та його різновидом — паузником Наталя Костенко при аналізі вірша Т Шевченка виявила два його різновиди (говірний та речитативний), простежила джерела його формування з народної пісні та нерівноскладової думи, переважно силабічних за будовою Отже, літературний варіант набував вигляду силабічного акцентного вірша Особливу роль у поширенні тоніки в українській поезії відіграли П Тичина, у доробку якого трапляються логаеди з упорядкованими акцентами та складами, М Семенко, В Еллан (Блакитний), М Бажан, Л Полтава, І Багряний, А Малишко, Д Павличко, В Симоненко, І Драч та ін Ненаголошеність більше ніж чотирьох складів в українській просодії менш частотна, ніж у російській, частіше вживається чергування рядків із трьома-чотирма акцентами, зумовлене говірними, речитативними інтонаціями та зворотами, поєднаними з аритмічною мелодикою фрази

Ніч а човен — як срібний птах
(Що слова, коли серце повне)!
не спіши, не лети по сяйних світах,
Мій малий, ненадійний човне,
І над нами, й під нами горять світи
І внизу, і вгорі глибини
О, який же прекрасний ти,
Світе єдиний! (Є Плужник)

У таких віршах виразно відчувається розмовна інтонація, яка не дає читцеві змоги ставити «зайвих» наголосів, хоча вони можливі Схожі тенденції помітні й у вірші «Київ з очима сонця і місяця» І Драча, де наявні чотири сильні наголоси При читанні ненаголошені слова пришвидшено «пробігаються», а наголошені — розтягуються

Києве мій, диво моє з очима сонця і місяця,
Клекіт зелений твій б'ється, райдуга
в кожнім вікні встає,
Зелом стугонить кожен клапоть, хмари
собі не знаходять місця
Шал твій зеленокрилий небо навідліг б'є

Тонмейстер (*нім Tonmeister, від грец. tonos: натяг, напруження, нім. Meister майстер, керівник*) — працівник телестудії чи редакції радіомовлення, що здійснює первинну обробку сигналів, відповідає за естетичне звучання передач

То́нове кліше́ (*грец* tonos *натяг, напруження і франц* cliche *відбиток*) — друкарська форма, на якій зображення передано не лише білим та чорним кольорами, а й перехідними напівтонами Ідеться передусім про форму для світлин, акварелей, малюнків, виконаних тушшю, а також літер

То́піка (*грец* topos *місце*) — загальний доказ, загальне судження, застосовуване до всіх аналогічних випадків Поняття логіки та риторики Вживається також у значенні загальних місць у художньому творі, стійких, універсальних, надчасових явищ, наявних у зазвичай динамічному, постійно оновлюваному літературному процесі Т називають типи емоційної настроєвості художніх творів, морально-філософські проблеми, вічні теми та образи, розмаїття зображально-виражальних засобів, тверді строфічні форми та ін константи

Топо́нім (*грец* topos *місце і* onyma *ім'я*) — див **Топоні́міка.**

Топоні́міка (*грец* topos *місце і* onyma *ім'я*) — розділ ономастики, який вивчає географічні назви (топоніми), їх функціонування, походження, значення, структуру, ареал застосування, розвиток Т може виконувати сюжетотвірну функцію, як, наприклад, назва волинського села Теклівка в повістях «Мішень», «Кривий танець» та оповіданнях «Риба на березі», «День переможених», «Марушка Мандалина», «Навіть смерть », «Микола-Невгодник», що входять до книги «День переможених» (2004) В Яворівського

То́пос (*грец* topos *місце*) — у красномовстві — абстрактне міркування, вживане в мовленні про всяк випадок, на чому наголошував Арістотель («Риторика»), вбачаючи в ньому заздалегідь підібране доведення Зазвичай термін вживається на позначення певного образного чи стилістичного кліше Вперше Т в аспекті літературного функціонування розглядав Е-Р Курціус («Європейська культура та латинське середньовіччя», 1948) Дослідник виявив шляхи накладання стереотипних матриць на різні жанри, вбачав у Т «щось анонімне», виражене через мимовільну ремінісценцію, позаособистісне, тому вважав, що оригінальний «винахід» автора виявлявся ілюзією, модифікованою традиційною формулою Т у письменстві сприймається як стале поєднання мотивів *мати-вітчизна, світ як театр, рай, пекло* тощо Він поширений у канонізованій образній системі, наприклад в арабській чи перській, де використовуються образи-кліше (*троянда, кипарис, олеандр, левкоя, серце, вино, метелик* тощо) Т може набувати ознак архетипу, наприклад *хлопчик-дідусь* (puer-senex) у Лао-цзи, у ранньому християнстві, романтизмі (роман «Годві» К Брентано) Т актуальний і щодо політичної аргументації, реклами, масової культури, виникнення нових напрямків (неоромантизм, необароко, неореалізм тощо) і практики постмодернізму

То́ра (*давньоєвр* Torah, *букв наука, вчення*) — в юдаїзмі — сукупність усіх заповідей, даних Богом євреям через пророка Мойсея, а також П'ятикнижжя

Торже́ственник — пам'ятка києворуської писемності, відома з XII ст, збірник проповідей, похвальних слів, агіографій визначних духовних подвижників Мала різні назви «Книга, глаголемая Соборник, сиріч Тържественник четей [ ]», «Пангирик, сиріч Тържественник [ ]» Існує в кількох різних за складом, неодноразово редагованих списках в одних надано переваги похвальним словам, житіям святих, призначеним для урочистих богослужінь переказам (Четьі мінеі), що читаються на свята Різдва, Великодня, Воздвиження Хреста, розташовуються за тижнями сонячного календаря, інші (тріодь), розташовані за тижнями місячного календаря, містять здебільшого проповіді, повчання Прототипом першого Т був візантійський оригінал, перекладений давньоболгарською мовою, доповнений києворуськими та ін текстами, другий постав на основі слов'янських текстів, хоч і орієнтувався на грецький зразок Інколи до їх складу вводяться твори Кирила Турівського та Григорія Цамблака Серед старообрядців був популярним також Поморський торжественник

Торна́да (*прованс* tornada *звернення*) — у провансальській версифікації — остання строфа вірша, в якій міститься звернення до мецената, друга чи коханої Римування в ній було таким самим, як і в попередній строфі Поетичний твір міг мати дві або три Т

Тост (*англ* toast, *від лат* panis tostus *підсмажений хліб*) — невеликий за обсягом твір, часто експромт, виголошуваний під час святкових подій, родинних урочистостей, в якому висловлюються певні побажання, адресовані конкретним особам (іноді — інституціям, містам, селам, країнам) Може набувати ознак панегірика, мати як прозову, так і віршову форму Звертаються до цього жанру також поети, наприклад М Вороний («Тост»)

Тоталіта́рна літерату́ра (*франц* totalitaire, *від лат* totalis *весь, цілий і* littera *буква*) — умовна назва офіціозного письменства, поширена у критиці другої половини 80-х XX ст на означення псевдолітератури радянського періоду, контрольованої компартією, зразками якої були твори С Бабаєвського, Б Горбатова, О Корнійчука, І Ле, Ю Смолича та ін Термін застосовується також до будь-якого письменства, що легко адаптувалося до вимог тоталітарної системи з репресіями цензурою (літуванням), автоцензурою Ознаки Т л окреслив Дж Орвелл у романі «1984» та в статті «Література і тоталітаризм» (1941) Такою, зокрема, була німецька література, за часів гітлеризму представлена творами Е Юнгера, Е Двінгера, Г Грімма, Ф Грізе, китайська література періоду «культурної революції»

Тоте́м (*алгонкін , букв його рід*) — у первісних народів — тварина, рослина, рідше предмет, що були сакральним об'єктом релігійного культу певного роду чи племені, представники якого вбачали у ньому свого родоначальника та охоронця «Кровна» спорідненість із Т зумовила розвиток тотемізму (термін англійського мандрівника Дж Лонга, XVIII ст) Прихильники певного Т вважали його недоторканним, тому уникали називати його, застосовували прийом табу, що досліджував З Фройд

То́чна ри́ма — рима, за якої збігаються всі звуки після останнього наголошеного Вимога Т р є обов'язковою у твердих строфічних формах, зокрема у сонеті, де відбувається чергування окситонних та парокситонних рим Прикладом Т р є поетичні твори М Зерова, наприклад сонет «Лотофаги»

З-під Трої і кривавого туману,
Від чорних днів ненатлої війни
Цар Одіссей пригнав свої човни
На сонні плеса тихого лиману [ ]

То́чний пере́клад — різновид літературного перекладу, визначений Й.-В. Гете, спрямований на якомога точнішу передачу іншою мовою змісту і форми першоджерела зі збереженням його стильових та художніх особливостей.

Травесті́ (*франц. travesti, від travestir — перевдягатися*) — у драматичному театрі — актриса, яка виконує ролі підлітків — хлопчиків та дівчаток (Віола у п'єсі «Дванадцята ніч» В. Шекспіра, Матюша в «Суєті» І. Карпенка-Карого). Т. називають вокальні партії чоловіків, які виконують жінки (мецо-сопрано, контральто), наприклад Зібель («Фауст» Ш. Гуно) або Лель («Снігуронька» М. Римського-Корсакова).

Травесті́я (*італ. travestire — перевдягатися*) — різновид бурлескної поезії, сформований переробками творів, серйозних чи героїчних за змістом та відповідних за формою, у твори комічного характеру, в яких використовуються прозаїзми, жаргонізми, вульгаризми, притаманні сміховій культурі. Першим зразком Т. вважається «Батрахоміомахія», автором якої, ймовірно, був Пігрет, у ній висміюється «Іліада» Гомера. Т. як жанр з'явилася в Італії (XVII ст.) — «Перевдягнена Енеїда» (1639) Дж. Б. Лаллі. Найвідомішим майстром цієї форми був французький поет П. Скаррон, автор поеми «Вергілій навиворіт» (1648—59). Відома також Т. «Вергілієва Енеїда, або Пригоди благочестивого Енея» (178—86) австрійського поета А. Блюмавера. Балада «Перша пісня Міньйони» Й.-В. Гете була «перелицьована» Е. Кестнером. Австрійський драматург Й.-М. Нестрой вдався до травестування міфологічно-історичної трагедії «Юдит і Олоферн» К.-Ф. Гебеля. Зверталися до Т. і в російській літературі: О. Сумароков («Епістола про віршування»), І. Барков («Ода кулачному бійцю», сороміцькі вірші «Дівоча грашка»), В. Майков («Єлисей, або Роздратований Вакх»), М. Осипов, який здійснив вільний переклад твору А. Блюмавера («Вергілієва Енеїда, вивернута навпаки»), О. Пушкін («Небезпечний сусіда»). Була популярною білоруська анонімна поема «Тарас на Парнасі». Оригінальною Т., значною не лише для українського письменства, стала «Енеїда» І. Котляревського, який взяв із поеми Вергілія лише сюжетний стрижень та імена персонажів, перевдягнувши їх в український одяг та змалювавши побут XVIII ст. Такі твори називаються «ірої-комічна поема». Якщо Вергілій вбачав у Енеєві ідеал правителя Римської імперії, а тому, застосовуючи високий стиль, наголошував, що Анхізів син був «знаменитий мечем і побожністю знаний», то персонаж І. Котляревського, названий Анхізенком, характеризувався як *«парубок моторний і хлопець хоч куди козак»*, верховний олімпієць Зевс *«хлебтав сивуху і оселедцем загдав»*, *«богині в гніві так же баби»*. Український поет спирався на досвід своїх попередників, а також на вітчизняну традицію травестування, запроваджувану в братських школах, відображену в бароковій літературі. Так, у 1794 представник Новгород-Сіверського гуртка О. Лобисевич вдався до Т. «Буколік» Вергілія («Виргилиеви пастухи, в малороссийский кобеняк переодетые»). Його твір не зберігся. Твір І. Котляревського спричинив розвиток «котляревщини»: твори П. Білецького-Носенка, К. Думитрашка та ін. Т. не обмежується певним жанром, може бути повістю, як-от «Рекреації» Ю. Андруховича. Т. відрізняється від близької їй пародії, в якій сатиричний зміст відображений у формально серйозній формі, що використовується в пародії як стилістичний прийом. Т. називають і комічну імітацію, в якій автор, використовуючи першоджерело, зводить його на рівень низького стилю, актуалізуючи відповідні сюжетно-образні та мовні засоби.

Травестува́ння — див. **Травестія.**

Тра́вниці — жанр чеського фольклору, різні за змістом лаконічні, здебільшого дворядкові імпровізовані пісеньки, виконувані під час польових робіт. Т. переважно сумні, іноді жартівливі, близькі до українських коломийок.

Траге́дія (*грец. tragōidia, букв. — цапина пісня*) — драматичний твір, що ґрунтується на гострому конфлікті, зумовленому неможливістю втілення бажань героїчної особистості, яка прагне повною мірою реалізувати свої наміри. Конфлікт у Т. має глибокий філософський зміст, розгортається на духовному, моральному, соціальному, політичному рівнях, характеризується високим напруженням переживань героя, який стикається із жорстокою дійсністю, несумісною з високими ідеалами, тому часто програє у змаганні з абсурдом буття. Будучи єдністю суворих реалій та їх поетичного вираження, Т. порушує болючі проблеми життя, оголює його суперечності, за допомогою художнього символу відображає довкілля з його небезпеками, гострі конфлікти визначають своєрідність динамічної композиції та зумовлюють базові основи драматургії. Кожній історичній добі властиве своє розуміння естетичної категорії трагічного і трагедійних конфліктів. На переконання давніх греків, які сформували Т. з культових діонісій, дифірамбів, вона засвідчувала втручання в долю окремих людей фатуму, від якого залежав порядок світобудови з її універсалізмом та критеріями міри. Арістотель («Поетика»), виводячи її від обрядових імпровізацій заспівувачів дифірамбів, присвячених смерті — відродженню Діоніса, вбачав у ній вершину мистецтва, не розповідь, а «наслідування дії важливої та викінченої», переживання страху та співчуття, що завершувалося очищенням (катарсисом) цих афектів. Арістотель вважав, що жанр Т. має містити шість обов'язкових складників в метризованій та простій формі: мітос (оповідь), характери, думку (уміння промовляти щось доречне, істотне), мову, музику, видовище. У Т. зображено подію, особливе значення відводиться конфлікту між фатумом та можливостями людини, застосовується «прикрашена мова» з відповідним ритмом, гармонією, наспівом. Його міркування викликали дискусію з приводу того, кого стосується катарсис — дійових осіб чи глядачів, чи наявний він також у комедії і поезії. У ній взяли участь Ф. Роботелло, В. та Р. Маджі, П. Корнель, Я. Бернайс, В. Шадевальдт, М. Поленц та ін. За спостереженням Арістотеля, у Т. спочатку використовували тетраметр, пізніше стали застосовувати ямбічний розмір. У давньогрецькій Т. не розвинуті тонкі психологічні нюанси, відображена дія, колективні потрясіння, зумовлені волею богів чи фатумом. Наприклад, у творі «Цар Едип» Софокла головний герой, хоч і прагнув уникнути лиховісного віщування Оракула, мимоволі став убивцею батька та вступив у інцестний зв'язок із власною матір'ю. Низку вбивств змалював Есхіл («Орестея»): у гніві за те, що цар Агамемнон, рятуючи флот у Авліді, пожертвував богам свою доньку Іфігенію, його дружина вбила чоловіка, який повернувся пере-

можцем із Троянської війни Її син Орест, позбавляючи життя свою матір, помстився за батька Климентина у всьому звинувачує фатум *«Доля в справі тій винуватицею є»* Ідейно-художній зміст античної Т зумовлений міфологічним світосприйняттям давніх греків У драматургії пізніших епох акцент зміщується на конфлікти громадянського характеру, коли соціальні умови визначали долю персонажів Т, зберігаючи міфоцентричні ознаки (крім «Персів» Есхіла), розігрувалися під час міських, або великих, Діонісій Жанру властива еволюція Есхіл увів до дії другого актора, першорядного значення надавав діалогу, увиразнив психологію своїх героїв, запровадив засіб deus ex maschina, звернувся до синтетичного жанру трагікомедії, Софокл запровадив третю дійову особу, поглибив характерологічні властивості персонажів З розвитком Т зменшується роль хору За доби середньовіччя Т замінили літургійна драма, міракль, містерія, мораліте Інтерес до неї посилюється в період Ренесансу У трагедіях В Шекспіра, які вважалися народною драмою, не належали до «високого стилю» («Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет» тощо), ще зберігалося субстанційне, космічно-цілісне світосприйняття, водночас відкривалися нові хронотопи, коли історія, сфокусована в одному вузлі, розгорталася в різних варіантах розв'язання кризових ситуацій, набувала епічного звучання, репрезентувала внутрішньо відкритих дійових осіб, вчинки яких були мотивовані розвитком їх характерів, що виявлялися у відповідних обставинах Отелло чи Гамлет не просто змагалися із суперниками, а розкривали конфлікти на зламі двох різноспрямованих епох Розлам дійсності позначився на Т бароко, зокрема на доробку Лопе де Веги та П Кальдерона де ла Барки, сягнувши ознак катастрофи в п'єсах А Гріфіуса Натомість Т класицизму, яку зараховували до високого стилю, базувалася на культі античності та абсолютизованого розуму, оновлювалася за вимогами дотримання трьох єдностей («Сід», «Горацій», «Смерть Помпея» П Корнеля, «Андромаха», «Федра», «Британнік», «Мітрідат» Ж Расіна) Конфлікт у ній розбудовувався між почуттями героїв та їх обов'язками перед абсолютистською державою На думку Ю Ц Скалігера, Т поставала «наслідуванням долі знакомитих людей через дії, завершувані нещасливим фіналом, виконані мовою поважною і метричною» Кожен вчинок трагедійних персонажів, зображений у вирі боротьби ідей та пристрастей, у протистоянні антагоністам, видається закономірним, хоч і призводить до морально-психологічної катастрофи, часто загибелі Випадковість у Т неприпустима Головна роль у творах надана зазначеним ще Арістотелем перипетії та впізнаванню, болісному переходу від незнання до знання, що супроводжується посиленням напруження дії, викликає у героя страждання, передчуття можливого краху в ситуації непрогнозованого екзистенційного вибору Т, тяжіючи до узагальненої художньої форми, не надає, на відміну від власне драми, значення частковостям, психологічним нюансам, часто використовує подвійну семантику, поєднуючи реальні та ірреальні, фантастичні світи (тінь батька Гамлета з п'єси «Гамлет» В Шекспіра) Пізніше, за доби Просвітництва, ця специфіка поступово поступалася неідеалізованому зображенню життєвої прози, набувала ознак риторики, витискалася власне драмою, яка зберігала трагічну розв'язку на побутовій основі Наприклад, у творах Вольтера, автора «Міркувань про давню та нову трагедію» (1748), пріоритету надано виховним проблемам, його герої Заїра, Сеїд гинуть, обстоюючи просвітницькі ідеї, борючись із соціальним та національним гнітом, релігійним фанатизмом Ф Шиллер вдавався до художнього осмислення трагічного перебігу історії, поєднуючи настанови «високої» драми з реалістично-побутовими, іноді романтичними елементами Г Кляйст намагався показати неприкрашену дійсність, виповнену оманами О Пушкін зробив спробу повернутися до шекспірівської традиції, що засвідчила його п'єса «Борис Годунов» (1824—25) Вона не відповідала традиційним уявленням про Т, що обов'язково мала бути віршовою, на чому наполягав, зокрема, Феофан Прокопович О Пушкін, як і В Шекспір, використовував вірші з прозою З'являються перші прозові Т, як-от «Небожественна комедія» З Красинського Романтики Дж Г Байрон, А де Віньї, В Гюго ввели у Т індивідуалізованого героя, протиставного інертному довкіллю, посилили місцевий колорит Т переростає межі традиційної нормативності, що втратила своє семантичне наповнення в музичних драмах Р Вагнера, надаючи жанру нового смислу fin de siecle Поступово Т наближалася до міщанської драми, романтичної трагедії, мелодрами, народної драми, власне драми, розбудовуючи внутрішні колізії на трагізмі повсякдення На етапі раннього модернізму драматурги звернулися до інтертекстуальних можливостей, зокрема до ремінісценцій вічних образів та мотивів (античні п'єси Г Гофмансталя, Г Гауптмана, В'яч Іванова, І Анненського, Ж Жироду, А Жіда, Ж П Сартра, Ж Ануя та ін), адаптації їх до новітньої доби (Т С Еліот, Ю О'Ніл, Ж Кокто та ін) чи стилізації класичної Т (П Клодель, А де Монтерлан та ін) Криза емпіричного логоцентризму позначилася на символістській драмі М Метерлінка Трагічні мотиви знедуховленого життя, несумісного із вільним самоздійсненням особистості, домінують у драматичних творах Г Ібсена та А Чехова, викликавши полемічну хвилю, навіть зумовивши припущення про «смерть трагедії» в безживній споживацькій цивілізації Такі настрої супроводжувалися усвідомленням втрати органічного зв'язку між «людиною без якостей» (Л Піранделло) та довкіллям, засудженням площинного детермінізму, протиставленням антигероя оточенню, виродженням природних почуттів тощо Жанр Т зазнавав видозміни, поступався трагікомедії, п'єсі-притчі (Б Брехт) і т п або набував нових смислових ознак, з огляду на що виокремлюють «ліричну» (Леся Українка), «колективну» (А Камю), «низьку» (Дж Гасснер), «ліберальну» (В Вільямс), «народну» (Ф Гарсіа Лорка), «політичну» Т (В Винниченко) Російські драматурги радянського періоду пропонували міфологічні способи подолання трагічних рубежів («Оптимістична трагедія» В Вишневського) В українській літературі зародження Т припадає на XVIII ст Її теоретичні основи обґрунтовані в поетиках Так, Митрофан Довгалевський («Сад поетичний», 1736—37) пояснював потребу Т її здатністю спричинювати катарсис, коли «дії видатних людей, їх нещастя і горе» викликають у глядача «співчуття і ненависть» Першим твором цього жанру вважають «Трагедію о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденії Сербського царства» (1798)

М Козачинського У XIX ст з'явилося кілька зразків Т «Переяславська ніч», «Кремуцій Корд» М Костомарова, «Сава Чалий» І Карпенка-Карого, «Оборона Буші» М Старицького У літературі XX ст розширені можливості української Т, що засвідчує «Кассандра» Лесі Українки У 1918 з'являється твір «Роман Великий» В Пачовського, події якого розгортаються у XIII ст Родинна трагедія князя Ярослава Осмомисла стала предметом зображення у творі «Ярослав Осмомисл» (1917) М Грушевського Драматизму революції та громадянської війни присвячено трагедію «Між двох сил» (1919) В Винниченка Зв'язок особи і революції, стосунки героя з народними масами розглянуті в Т «Коли народ визволяється» (1922) Я Мамонтова Народною Т глибокого соціального змісту став твір «97» (1924) М Куліша, де йшлося про голодомор 1921 Пізніше з'являються п'єси «Дума про Британку» Ю Яновського, «Фауст і смерть» О Левади, «Професор Буйко» Я Баша

Траге́дія по́мсти (*англ revenge tragedy*) — жанровий різновид «кривавої» трагедії, започаткований «Орестеєю» (458 до н е) Есхіла, де йшлося про долю нащадків царя Атрея, приречених на лиходійство за злочини свого предка За доби Відродження розвивався іспано-французький варіант Т п Лопе де Веги, П Кальдерона де ла Барки, П Корнеля (конфлікт між коханням та обов'язком) та англійський (Т Нортон, Т Секвілл), у яких використані мотиви жаху і вбивств (Сенека) Її зразками були «Іспанська трагедія» (1586) англійського драматурга Т Кіда, «Мальтійський єврей» (1589) К Марло, «Тіт Андронік» (1594), «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604) В Шекспіра, «Трагедія месника» (1607), «Трагедія атеїста» (1611) К Тернера, «Помста Бюссі д'Амбуа» (1607) Дж Чампена, «Білий диявол» (1612), «Герцогиня Мальфі» (1623) Дж Вебстера, «Лікар своєї честі» (1635) П Корнеля У них зображено низку зґвалтувань, убивств із натуралістичними подробицями, що супроводжуються тезою про одвічну гріховність людського єства До Т п зверталися також П Б Шеллі («Ченчі», 1819), В Гюго («Ернані», 1829, «Рюї Блаз», 1838), Ф Гарсія Лорка («Криваве весілля», 1933), А Міллер («Краєвид із мосту», 1955)

Траге́дія фа́туму (*нім Schicksalstragodie*) — різновид трагедії, започаткований п'єсою «Цар Едип» (430—415 до н е) Софокла, в якій оповідалося про невіряння індивіда з волі незалежних від нього фатальних сил Перші ознаки жанру з'явилися у драматургів «Бурі і натиску» (К-Ф Моріц, Ф-М Клінгер), у веймарського класициста Ф Шиллера («Мессінська наречена», 1803), у ранніх романтиків Л Тіка («Карл фон Бернік», 1792), Г фон Кляйста («Родина Шроффенштайн», 1803), проте засновником цього різновиду вважався З Вернер — автор релігійно-містичних творів («Сини долини», 1803, «Хрест на Балтиці», 1806, «Мартін Лютер, або Освячення сили», 1807, «Аттіла, король гунів», 1808), де зображений мужній герой, який, проходячи крізь важкі випробування, наближається до осягнення божественної істини У деяких творах він гине задля її втілення У творах, написаних з урахуванням настанов католицького віровчення, з'являється звертання до сучасності, що розкривало онтологічну сутність, недоступну здоровому глузду звичайної людини Наприклад, у п'єсі «24 лютого» (1810) З Вернер обіграв мотив ножа, що став фатальним для родини Кунців Автор наголошував, що за вчинки батьків несуть відповідальність їх діти та внуки Його наслідував А Мюльнер («29 лютого», 1812, «Провина», 1813) Були популярними трагедії «Картина» (1821), «Маяк» (1821) Е-К Гоувальда, «Праматі» (1817) австрійця Ф Грільпарцера Патетика жахів зумовлювала появу пародій на зразок комедії «Фатальна виделка» (1826) А фон Платена, в якій використані цитати, ремінісценції, перифрази Т ф була відома й українській драматургії, зокрема, до цієї традиції зверталася Леся Українка («Блакитна троянда»)

Трагі́зм (*грец tragicos трагічний*) — безвихідне становище персонажа в художньому творі Поняття «Т» вживається також для характеристики гострих, непримиренних конфліктів, що мають смертельну розв'язку

Тра́гік (*грец tragicos трагічний*) — актор, виконавець трагічних ролей у творах переважно класичної драматургії

Трагікоме́дія (*грец tragicos трагічний і kōmōdia пісня веселої процесії*) — синкретичний жанр, в якому поєднано ознаки трагедії та комедії, інколи відбувається їх злиття Т засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії На таку жанрову особливість звернув увагу ще Платон у діалозі «Бенкет», в якому Сократ переконував Арістофана й Агафона в необхідності написання драматургом водночас і трагедій, і комедій На думку іспанського філософа Х Ортеги-і-Гасета, у цих міркуваннях започаткована еволюція Т Уперше це поняття застосував Плавт до прологу свого «Амфітріона», де його виголошував Меркурій Однак зразки жанру з'явилися раніше, у давньогрецькій драматургії, зокрема в доробку Еврипіда («Алкестіда», «Іон», сатирівська драма «Кіклоп»), який зафіксував нестабільність перейнятого скептицизмом тогочасного суспільства Дійові особи у Т можуть належати до будь-якого соціального прошарку Типовим для неї було поєднання високого й низького стилів, зміна комічних настанов більш серйозними, а трагічних — м'якшими Це практикували як у літературі, театральному мистецтві, так і в народній драмі (п'єса «Цар Максиміліан») Дійові особи, перебуваючи в силовому полі взаємовиключних спрямованостей, немовби опиняються у двох різних позитивно і негативно маркованих світах Якщо у трагічній ситуації діє комічний герой, він або перебільшує свої можливості, або живе світом фантомів, постаючи жертвою обставин, але катастрофічна розв'язка відсутня Її інколи замінює «сміх крізь сльози» На противагу трагедії, конфлікт не загострений, а випадок має вирішальне значення Т набула популярності за доби пізнього середньовіччя (анонімна англійська п'єса «Будь-хто», XV ст), запозичивши досвід фарсу, мораліте Представники Відродження використовували її спочатку на означення будь-якої п'єси, де порушувалися жанрові засновки трагедії та комедії, а потім — щодо п'єс зі змішуванням високого і низького стилів Визначальним для Т є happy end Так називали типову трагедію «Сід» П Корнеля, яку критикували за певні відхилення від канону («Думка Французької Академії з приводу трагікомедії "Сід"», 1637) Поняттям «Т» скористався іспанець Ф де Рохас — автор «Трагікомедії про Калісто й Мелібею»,

відомої також під назвою «Селестіна» Розвивали цей жанр передусім італійські драматурги, зокрема Дж Джиральді Чінтіо, який обстоював потребу щасливих фіналів, Дж Б Гваріні, що апелював до гармонізації трагічної та комічної стихій, обґрунтовував доцільність інтриги, стилю, характерів, мети, як у власній п'єсі «Вірний пастух» (1601), та ін Ф Ож'є у програмній для французького театру передмові до п'єси «Тір і Сідон» (1608) Ж де Шеландра високо оцінив їх досвід Певну роль у становленні Т відіграли пастораль XVI—XVII ст, принципи якої у драматургії обстоював автор «Вірного пастуха» (1590) Дж Б Гваріні («Компендіум про драматичну поезію», 1601), а також «романтична п'єса», в якій змальовані ідеалізована любов та небезпечні пригоди з елементами дива, з відгомоном рицарських романів, ренесансних новел, авантюрних нарацій, із щасливим фіналом (анонімні англійські п'єси «Звичайні обставини», «Сер Кліомон та сер Кламід», деякі твори Дж Вестона, Р Едуардса, Р Гріна та ін) Формуванню жанру сприяли твори «Цимберлін», «Зимова казка», «Буря» В Шекспіра, в яких представлений синтез трагічного та комічного, а естетичні категорії взаємозумовлені Досвід драматурга поглибили Ф Бомонт («Філастр»), Дж Флетчер («Розум без грошей») та ін Особливого поширення Т набула в добу бароко під час кризи гуманізму (Ф Мессінджер, А фон Гоутгвітц, Р Гарньє, А Арді, Ж Мере, Ж де Ротру та ін), наближаючись до іспанської комедії плаща і шпаги Натомість просвітники, продовжуючи починання Дж Лілю («Лондонський купець, або Історія Джорджа Барнвеля»), тяжіли до некомедійної і нетрагічної міщанської драми (Д Дідро, Г-Е Лессінг та ін) Романтики, зокрема Новаліс, схвалювали поєднання двох жанрових ознак у Т, хоч і не застосовували його У XIX ст з'явилися близькі до Т п'єси А де Мюссе, О Островського («Без провини винні», 1884) Жанр розвинувся на межі XIX—XX ст «Дика качка», «Гедда Габлер» Г Ібсена, «Кредитори», «Соната привидів» Ю А Стріндберга, «Три сестри», «Вишневий сад» А Чехова, «Балаганчик» О Блока, позначився на творчості К Гамсуна, А Шніцлера, Г Гофмансталя та ін Т переважає в доробку Ш О'Кейсі («Юнона і Павич», «Плуг і зорі»), Р Вальє Інклана («Божественні слова», «Роги дона Фліолера»), Ф Гарсіа Лорки («Донья Розіта», «Чудесна швачка», «Любов дона Перлімпліна»), Л Піранделло («Шість персонажів у пошуках автора», «Генріх IV»), а також у пізніших драматургів Ж Жироду («Біснувата із Шайо»), Ж Ануя («Ардель», «Коломба»), Ю О'Ніла («Душа поета») та ін Можливості Т часто використовував театр абсурду, де взаємопов'язані реальний та ірреальний плани, безглуздя буття трактується як його неминуча закономірність, яку неможливо змінити «Носороги» Е Йонеско, «Очікуючи на Годо» С Беккета, «Візит літньої дами» Ф Дюрренматта тощо У таких п'єсах не відбувається катарсис, не фіксується страждання дійових осіб, що іноді гинуть внаслідок дисгармонійних стосунків із життям, відсутня комічність Ідеться швидше про самознищення людства, яке цього не усвідомлює В українській літературі Т вперше запровадив Феофан Прокопович своєю п'єсою «Володимир», яку назвав трагедокомедією У своєму трактаті «Мистецтво поезії» (1705) він, визначивши жанри трагедії та комедії, подав дефініцію нового синкретичного жанру як третього, змішаного роду — трагікомедії, або, як Плавт називає його в «Амфітріоні», — трагедокомедії, тому що тут дотепне і смішне поєднувалося із серйозним та сумним, а нікчемні дійові особи — з видатними До Т звертався М Куліш У листі до І Дніпровського з приводу трагіфарсу «Отак загинув Гуска» він наголошував, що глядачі спочатку мусять сміятися з поведінки головного героя, а потім — вжахнутися фіналу гротескного твору На такі настанови орієнтувався драматург і при написанні антиутопічного трагіфарсу «Народний Малахій»

Трагіфа́рс (*грец tragicos трагічний і франц farce, від лат farcio начиняю, наповнюю*) — форма трагедії, започаткована у XX ст, в якій гротескно-іронічними засобами викриваються абсурд буття, дегуманізація людини, профанація духовних цінностей Прикладом Т може бути п'єса «Отак загинув Гуска» М Куліша

Трагі́чна іро́нія (*грец. tragicos трагічний і eirōneia, букв удаване незнання*) — естетична категорія на означення катастрофи, в яку благородний герой приречений потрапити всупереч його бажанню та волі Т і сформована на засадах античної трагедії, теоретично осмислена в новоєвропейських поетиках Вона виникає як конфлікт між свідомістю героя та абсурдною ситуацією, яку йому слід подолати ціною власного життя

Трагі́чне (*грец tragicos· трагічний*) — категорія естетики, що характеризує нерозв'язний художній конфлікт освоєння світу, зумовлений вільними діями героя, які супроводжуються стражданнями, жахом, скорботою і навіть його загибеллю, хоча він втілює суспільний естетичний ідеал, реалізує субстанційні сили Такий фінал є наслідком внутрішньої суперечності між високими цінностями та жорстоким довкіллям, з яким можуть бути поєднані й фатальні чинники Т тісно пов'язане з величним та героїчним, оскільки виявляє гідність людини, здатної до самопожертви (Яків у романі «Чого не гоїть вогонь» У Самчука, Петро Калнишевський у романі «Журавлиний крик» Р Іваничука), але не припускає піднесення персонажа над конфліктом чи примирення з ним, що стосуються містерії чи категорії комічного У Т загострена проблема втрати конкретного життя, та песимізм, оскільки гордий індивід кидає виклик долі навіть у разі поразки Вільна дія самоцінного героя, на відміну від пасивної поведінки персонажа у мелодрамі, провокує невідворотну необхідність, передбачену жанром трагедії (застосовувану і в інших жанрах), несподівану для героя і часто неочікувану в дійсності, виявляючи постійну антиномію вільного вибору та приреченості Т, супроводжуючись катарсисом, на думку Арістотеля («Поетика»), виконує естетичну та виховну функції Філософ вбачав джерело Т у незнанні персонажа, не кращого і не гіршого поміж людей, змушеного здійснити неординарний вчинок на межі життя і смерті Г-В-Ф Гегель поширив це спостереження на концепцію трагічної провини Т може набувати характеру загальної тональності, як у ліриці та ліро-епосі, відігравати роль узагальнення, як у «Старшій Едді», де йдеться про загибель богів, не мати трагічного конфлікту, як у творах романтиків та модерністів Поняття «Т» характеризують ознаки, незмінні в різні періоди існування людства та письменства і зумовлені особливостями кожного з етапів розвитку суспільства Так, етичне самовизначення особистості

перед обличчям невідворотного лиха або смерті наявне вже у трагедіях Есхіла, Софокла, Евріпіда, в яких розкрито неминучу розплату за вільні дії протагоніста, залежного від олімпійців, від не підвладної богам долі, яку плетуть мойри, однак здатного до вільно обраного вчинку й відповідальності за нього Античні мислителі вважали, що прості смертні не спроможні ввібрати в себе повноту світу, запанувати над долею, над темною хвилею непередбачуваності Трагічний герой страждав у своїх благородних поривах (принцип «учися стражданням» із трагедії «Агамемнон» Есхіла), був самовпевненим, не вмів помітити наближення катастрофи Проте його непоправні помилки компенсувалися трагічною провиною, утвердженням суворої правди життя, навіюванням катартичного страху перед неминучим покаранням, бо, як вказано в «Евменідах» Есхіла, «страх — знаряддя Правди» Не знаючи ще особистої пристрасті та громадянського обов'язку, на якому наполягали класицисти, античний індивід, переживаючи особисту провину, зберігав свою велич та чесноти Зразком трагедії фатуму вважають п'єсу «Цар Едип» Софокла, в якій однойменний персонаж поставлений перед вибором вважатися сліпим знаряддям долі чи взяти на себе відповідальність за скоєний злочин Потрапивши в аналогічну ситуацію, герої драматичних творів В Шекспіра переживають згубний розлад між довкіллям та внутрішнім світом, перебувають у стані афекту, вдаються до кривавого розв'язання конфліктів на сцені, чого не було в античних драматургів Ренесансні носії Т мали амбівалентну психіку, яку характеризувала різновекторна спрямованість до індивідуалізму та універсалізму, що зумовлювало тенденції становлення вільної особистості, вільної від етичних приписів Так, у «Королі Лірі» розкривалася життєва сила і низькі домагання одних дійових осіб (Гонерілья, Едмунд) та високі чесноти інших (Едгар, Корделія, Лір, який поступово прозрівав), висвітлювалася дволикість природи людини Усі трагедії В Шекспіра побудовані на антиноміях або мук осягнення життя («Гамлет»), або безсилля вольової особистості перед афектом («Отелло»), або неподоланного протиборства особистісного та вселюдського («Каріолан») тощо На думку Н Буало, ознаки Т притаманні лише персонажам «високого» походження, хоча класицисти не дотримувалися таких нормативних вимог Так, Ж Расін вводив у свої трагедії преставників різних соціальних станів Вольтер вважав перевагою своєї трагедії «Гебри, або Нетерпимість» (1769) те, що у ній дійові особи походили з простолюду Цієї позиції дотримувалися Д Дідро, Г-Е Лессінг Для Ф Шиллера головним був конфлікт між чуттєвою та моральною (вільною) людською природою Ф Шеллінг наполягав на взаємозв'язках свободи та необхідності, вказував на боротьбу персонажа з фатумом, на спокутування передбаченої його долею провини, утвердження волі ціною власного життя Г-В-Ф Гегель пов'язував Т із необхідним, субстантивним началом, тому трагічні герої втягнені у конфлікт з іншими такими самими силами Поняття «Т» у XIX ст набувало універсального значення, зокрема у міркуваннях А Шопенгауера, який доводив песимістичну тезу про тотальне розгортання нерозумної, сліпої волі, що зумовлює загибель праведного індивіда, спонукає позбутися життєвих поривів, викликає безнадію Душевне напруження, поєднане з передчуттям неминучих катастроф, криз людського духу, було притаманне творам Ф Достоєвського, у яких змальований не так епічний дискурс, як дії та мовлення персонажів, схильних осягати за свободою етичну природу людини, сприймати життєву подію як трагічне потрясіння, що провадить до справжнього буття Положення російського письменника розвинули французькі екзистенціалісти Ж П Сартр, А Камю, проте, на відміну від нього, вони трактували етичні цінності як наявні в конкретного індивіда, а не поза ним, тому схилялися до думки, що будь-яка дія позбавлена сутнісного значення, а тому компенсується гіркою насолодою безвиході та «героїчного песимізму» Про це писав Ф Ніцше, вважаючи всеосяжне Т наслідком боротьби аполлонійства й діонісійства Трагічні ситуації, занурені в антиномії та конфлікти буття, зорієнтовані на переживання особистісної волі, цінності індивідуальної діяльності, вірності високій ідеї-пристрасті, яка випробовується у катастрофах історичного масштабу, наявні в епічних творах українських письменників «Вогненне коло» І Багряного, «Людина і зброя» О Гончара та ін Трагічним пафосом перейнято багато ліричних творів Є Маланюка, Є Плужника, поетів «розстріляного відродження», шістдесятників-дисидентів

Тради́ції (*лат traditio передача*) **і нова́торство** — у літературознавстві — взаємопов'язані поняття, що характеризують спадкоємність і новотвори історико-літературного процесу У будь-якій сфері діяльності людини традиція засвідчує усталені звичаї, норми, лад, що передаються з одного покоління до іншого, виявляє мнемонічні сліди людської практики, в яких концентрується людський досвід У письменстві йдеться про документально фіксовані писемні тексти що містять інтертекстуальну інформацію, відображаючи артистичні смаки автора, його художню свідомість, естетичний і духовний досвід нації культури, фіксуючи відкристалізовані у перебігу тривалого розвитку певні теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, стилі, жанрові структури, що зазнають канонізації та деканонізації Новаторство стосується нововведення, характеристики тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від доти вживаних форм Особливо жорсткі зв'язки між Т і н у фольклорі, де поширені стійкі нормативи ідейного змісту, структурних основ та стилю усно-поетичних творів, спрямовані на збереження їх типологічних властивостей (мотиви, схеми сюжетів, композиції, стилю) на регіональному та локальному рівнях, з урахуванням родинних традицій Натомість літературу характеризує гнучкість взаємозв'язку між Т і н Письменник вважається новатором у відкритті тем, типів, у вдосконаленні жанрових форм, засобів творення іншої, художньої, дійсності, у формуванні виразного ідіостилю Він використовує світовий і національний багатоплановий досвід усної та писемної творчості, видозмінює його, застосовує у своїх творах певні інтертекстуальні елементи (алюзія, ремінісценція, центон, переспів, стилізація, адаптація, переклад, колаж, монтаж, архетекстуальні різновиди, вічні образи та сюжети, традиційна сюжетна модель тощо) Вибіркове засвоєння літературного та культурного минулого наявне у його творах у вигляді топосів, що особливо помітні за доби середньовіччя (житія) За

наявності значного таланту, геніальності митець може впливати не лише на сучасну йому художню дійсність, а й на її подальший розвиток Так, літературна спадщина Т Шевченка є джерелом ідей в українському письменстві, потребує не сакралізації, а творчого осягнення Загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на вже набутий естетичний досвід, навіть якщо його піддають епатації, не сприймають, що притаманно авангардистам Чистого новаторства, як і чистої традиції, не існує, проте абсолютизація першого з них може призвести до гри задля гри на зразок літературних практик постмодернізму або до пасеїзму, характерного для літературної діяльності МУРу, зокрема для його концепції «Великої літератури» Традиціоналізм є відносним явищем, але при абсолютизації, зорієнтованості лише на канон може перешкоджати розвитку літератури, породжувати епігонство, набувати форм церемонії, однак його не можна вважати «абстракцією», як зауважив Ю Тинянов, тому що йдеться про реальність письменства, перенесену з минулого в сучасність та майбутнє Заклик Ф Ніцше у поемі «Так казав Заратустра» «розбити скрижалі», покинути «країну батьків» (відійти від традицій) не виправданий щодо історії письменства, приховує небезпеку забуття Сучасне відкриття, що може шокувати публіку, завтра, ймовірно, стане класикою Часто при запереченні творчої практики, стильової тенденції попереднього покоління, «батьків», використовуються здобутки «дідів» Так, футуристи, відкидаючи нормативи реалізму, іноді — символізму, модифікували спадщину бароко В історії кожного національного письменства існують традиціоналісти, що у певному сенсі видаються новаторами, як-от «неокласики», і засадничі новатори які займаються художніми експериментами, новаціями, хоча не всі з них стають відкривачами нових естетичних цінностей Тому розвиток літератури відбувається у вигляді чергувань Т і н Взаємозв'язок між ними стає напруженим на етапі переходу від одного літературного періоду до іншого (сецесія), коли відбуваються корінні зрушення у художніх системах, супроводжувані дискусіями Це було притаманне ранньому модернізму, коли визначалася переорієнтація з арістотелівського мімезису на платонівський Вона була виражена в протестах авангардистів проти класики, сягнула небезпечних масштабів класового селекціонування у практиці «соцреалізму» Ставлення письменника до традицій позначається на його місці у літературному процесі певної доби Це стосується також певної стильової течії, яка може переосмислювати різні традиції Так, класицизм спирався на античну спадщину, однак французькі письменники (П Корнель, Ж Расін, Н Буало та ін) віддавали перевагу латинській літературі золотого віку Августа, а веймарці (Й -В Гете Ф Шиллер) — давньогрецькій літературі золотого періоду Перікла У творчій лабораторії кожного автора можна віднайти багато інтертекстуальних слідів на зразок запозичення окремих мотивів, образів, стилізації, переспівів, свідомого відштовхування від чужого твору, пов'язаного з домаганням на новації, що притаманне, наприклад, драматургії В Шекспіра Важливіше у взаємозв'язку Т і н з'ясувати, наскільки усталене, поширене (традиційне) можна сприймати як суголосне з переконаннями, смаками митця і наскільки воно привнесене під тиском зовнішніх умов Слід виявити також, відповідає нове у творчості письменника його творчій постаті, таланту, стилю чи є даниною моді або зумовлене соціальним замовленням Такі питання потребують ретельного розгляду в кожному окремому випадку, як у другій книзі «Поетичний світ Максима Рильського» (К , 1994) Л Новиченка Органічний зв'язок новаторства поета з його духовним світом, конкретно-історичною ситуацією і культурною традицією Л Новиченко довів на підставі аналізу поеми «Слово про рідну матір» Т і н у літературознавстві мають методологічне значення, орієнтуючи дослідника літератури на виявлення за допомогою різних методів взаємозв'язків сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника

Традиційна сюжéтна модéль (*лат traditio передача, франц sujet тема, предмет, modele зразок, примірник*) — різновид традиційних художніх структур, що зберігаються у літературній практиці у вигляді мнемонічних слідів, здатних до відновлення у новій творчій ситуації, постійно змінюються, не несучи істотного смислового навантаження На відміну від вічних образів Т с м може осучаснюватися, набувати національних ознак («Доктор Фаустус» Т Манна) Актуальна вона при освоєнні та поглибленні мотивів одіссеї, робінзонади, вертеріанства тощо

Традиційні сюжéти та óбрази (*лат traditio передача і франц sujet тема, предмет*) — усталений сюжетно-образний матеріал, що є основою літературних творів, спирається на вічні образи (Мойсей) та сюжети (вигнання з раю), наявні у міфах і фольклорі протосюжети (змагання між звірями у казках про тварин), прообрази, історичні перекази (Атлантида) Вони можуть мати загальнолюдське походження (доба золотого віку) та національне, як ирій в українців Як найзагальніші сприймаються античні сюжети та образи Різні стильові тенденції, літературні напрями характеризуються неоднаковою частотністю Поширені вони у класицизмі, бароко, романтизмі, модернізмі, маловживані у реалізмі XIX ст , не використовувані натуралізмом

«Традúція добропорядності» (*англ genteel tradition*) — течія в письменстві США другої половини XIX ст (О Холмс, Т Е Олдріч Р Стоддарт, Е Стедмет, Е Б Тейлор та ін), ідейно близька до аболіціоністської літератури, зокрема до її інерції після скасування рабства Її представники відомі як «брамін» Вони жили переважно у Бостоні, займалися літературною, видавничою, науковою, викладацькою діяльністю, обстоювали естетику пуританського типу, заперечували мімезис, притаманний реалістам і натуралістам, прагнули впроваджувати вишуканий смак, вважали, що американське письменство має розвиватися інакше, ніж європейське Представники «Т д» не сприймали прози Е Золя На її ранній етап вплинув критик У Д Ховеллс, який вжахнувся від творів Ф Достоєвського і тому пропонував зображати життя якомога веселішим Така настанова була невдалою з огляду на низку потрясінь у суспільстві Тому доробок представників «Т д» критикувало молодше покоління 90-х XIX ст (С Крейн, Ф Норріс, Т Драйзер та ін), що були прихильниками моделі реалізму та натуралізму Її традиції перейняв «новий гуманізм» 20-х XX ст

Традýкція (*лат traductio перемищення*) — різновид опосередкованого умовиводу, в якому засновки та висновок сприймаються за судження однакового ступеня узагальнення Висновок може бути спрямований від одиничного до одиничного, від часткового до часткового, від загального до загального

Тракта́т (*лат tractatus. обговорення, розгляд*) — науково-теоретична праця, в якій аналізується, конкретизується складна проблема, всебічно аргументується нова концепція автора Т були поширені в період класицизму і Просвітництва За строгою послідовністю викладу думок, способом їх доведення Т протилежний есе Класичними зразками Т, які стосуються проблем мистецтва, зокрема літератури, можуть бути «Аналіз краси» (1753) англійського художника В Хогарта, «Лаокоон, або Про межі малярства і поезії» (1766) німецького драматурга Г-Е Лессінга В Україні до трактатів зараховують поетики викладачів Києво-Могилянської академії, теологічні твори латинською мовою Найхарактернішим з-поміж них був «Тренос» Мелетія Смотрицького Відомі й суто наукові Т «Зерцало богословія» (1618, 1635) Кирила Транквіліона Ставровецького, «Мир з Богом чоловіку» (1661, 1678) Інокентія Гізеля Високого рівня Т сягнув у творчості Григорія Сковороди («Начальная дверь ко християнському добронравію», написана у діалогічній формі) Т називають працю «Із секретів поетичної творчості» (1898) І Франка Нині це поняття замінене терміном «монографія»

Трактóва репетúція (*лат tractus волочіння, протяжність і repetitio повторення*) — різновид репетиції на телестудії, перегляд підготовленої передачі при ввімкненій внутрішній мережі, коли зображення можна проконтролювати на моніторі

«Трáктор» — очолена В Гавриленком літературна група, створена на І Всеукраїнському з'їзді сільськогосподарських працівників (Харків, 1930) До її складу увійшли В Кучер, Лариса Письменна, П Дорошко, В Конвісар, П Оровецький, Н Рибак та ін Вони вважали себе «пролетарськими» письменниками, підтримували зв'язки з «Молодняком» та ВУСППом, вели «класову боротьбу» із «попутниками», випускали однойменний літературно-художній журнал (1930—34)

Трансверсáльна негатúвність (*англ transversal negativity*) — витискання, спростування символічної та невротичної негації несвідомого й одночасне використання його у вигляді поетичної мови з перерозподілом зв'язків між означником та означуваним, термін постмодернізму Текст перетворюється на місце, де спростування віднаходить своє втілення, де матеріалізуються дословесні тенденції

Трансгрéсія (*лат transgressio перехід, пересування*) — спосіб перетину неподоланної межі між можливим та неможливим, коли потенціали немовби самозамикаються, перекриваючи перспективу новизни Т за цих умов забезпечує несподіваний вихід за межу вірогідного Одне з основних понять постмодернізму М Бланшо вбачає у Т перспективу, що «пронизує світ, завершуючи себе в потойбіччі, де людина передає себе певному абсолюту (Богу, Буттю, Благу, Вічності), — у кожному разі змінюючи себе» Проте дослідник не аналізує феномен релігійного екстазу, його цікавить проблема смерті, безуму, детально висвітлена у концептуальному та літературному аспектах При Т усуваються заборони, табу завдяки ситуації свята, що, набуваючи «божественного вигляду», асоціюється із бахтінським карнавалом Концепція Т фіксує механізми нелінійної еволюції, відображені в синергетиці Можливість формування принципово нових еволюційних перспектив при порушенні лінійності процесу, лінійної спадкоємності спирається на «утвердження, яке, нічого не утверджуючи, повністю пориває з перехідністю» Отже, новий горизонт постає як «можливість всіх можливих можливостей», як медитація, «жагучий досвід» без надання «значення встановленим ззовні межам» Окреслюється аналогія між синергетичною ідеєю випадкової флуктуації та постмодерністським розігруванням Т Непередбачуваний стан набуває вигляду незнання, зрозумілого завдяки онтологічно наперед заданому «модусу існування людини» Проте наявні мовні засоби не можуть адекватно виразити досвід Т, викликають лише «приголомшення слова» (Ж Батай), «знепритомлення мовця» (М Фуко)

Трансдискурсúвність (*лат trans через, discursus міркування, доведення*) — породжувальний, оновлювальний тип дискурсивності, покликаний відкривати в певному культурному просторі відповідну традицію розмаїтих дискурсивних практик із різними нестабільними рівнями пов'язаними з вимовою, покладеними в основу нових артикуляцій, розташованих поза їх формуванням, поняття М Фуко У розумінні Т можна бути «автором чогось більшого, ніж книга, — автором теорії, традиції, дисципліни, всередині яких, у свою чергу, можуть міститися інші книги та інші автори» Таким прикладом може бути байронізм, що зумовив можливість та правила формування інших текстів З Фройд заснував психоаналіз, набутки якого використовували представники сюрреалізму, драми абсурду тощо Автор, перебуваючи у ситуації Т, розглядається як фундатор певної традиції на зразок І Котляревського в новій українській літературі чи В Перетца у філологічній школі Важливими моментами дискурсивності автора вважається забуття себе та повернення до себе, тобто до розвитку в нових версіях У постмодернізмі такий процес відбувається в контексті децентризму, деконструктивізму та означування, забезпечуючи постійне креативне повернення до тексту, до наявних у ньому порожніх знаків, метафізики відсутності, прогалин і віднаходження там семантичних ніш, які, не порушуючи повноти первинного дискурсу, забезпечують його розвиток, гру істини

Транскрúпція (*лат transcriptio, від transcribo переписую*) — запис усного мовлення за допомогою спеціальної системи знаків із науково-лінгвістичною метою, а також система знаків, застосовуваних для точного відтворення усного мовлення Різновидами Т є фонетична, за допомогою якої записують усне мовлення задля точнішої передачі особливостей вимови звуків, фонологічна, яка акцентує на фонемному складі слів у науково-лінгвістичних дослідженнях, практична, що подає записані засобами національної абетки чужомовні слова (транслітерація), які не перекладаються рідною мовою Письменницька Т, розширюючи виражальні можливості чинного правопису, має свої особливості, виявляє свідомі відступи певного автора від загальновживаних мовних нормативів, передусім орфографії, при вираженні специфі-

ки вимови у творі тощо Проте часто письменницька Т здійснюється у межах відповідної графічної системи, витворюючи враження очікуваного, іноді несподіваного художнього ефекту Т може стати одним із прийомів художньої творчості, як, наприклад, фонетичне письмо у конструктивістів чи поезія лімерика

Трансліте́ра́ція (*лат trans через і littera буква*) — літерна передача слів і текстів однієї графічної системи за допомогою іншої Так, італійське Boccaccio передається українською мовою як Боккаччо, intermezzo — як інтермецо, іспанське hidalgo — як гідальго тощо

Трансфе́р (*франц transfert, від лат transfero переношу, переміщую*) — перенесення на особу психотерапевта емоційного ставлення пацієнта до рідних для нього людей, передусім батьків, термін З Фройда Під час психоаналітичного сеансу в пацієнта виникають різні амбівалентні почуття, як позитивні (любов, повага, захоплення), так і негативні (ненависть, страх, зневага), які не можна пояснити об'єктивними причинами З Фройд здійснив узагальнення своїх спостережень, вважаючи, що Т існує в побуті та мистецтві, зокрема в літературі, де поняття «перенесення» має інше значення

Трансформа́ція (*лат transformatio зміна, перетворення*) — закономірне перетворення однієї літературної стуктури в якісно іншу зі збереженням внутрішнього змісту Термін наратології, обґрунтований А Ж Греймасом, вказує на дію, що охоплює два семіотичні об'єкти (речення, сегменти тексту, дискурси, семіотичні системи) Ними можуть бути й два структурні рівні одного тексту або різних текстів, що сприймаються як відповідник кон'юнкції та диз'юнкції, розгортаються від експозиції до розв'язки, витворюючи своєрідну інверсію або негацію Т пов'язує інтертекстуальні семіотичні об'єкти на одному і тому самому структурному рівні Ц Тодоров вбачав у Т відношення між двома пропозиціями, наділеними спільним предикатом У першому випадку співіснують Т модусу, наміру, наслідку, манери, аспекту, у другому — вірогідності, знання, опису, припущення, суб'єктивації, відношення Інші науковці, прихильники генеративно-трансформаційної граматики (Т ван Дейк, Г Прінс, Т Павел та ін), доповнюють інтратекстуальні об'єкти глибинною структурою тексту і його поверхневою структурою В Пропп, досліджуючи казки, тлумачив Т як специфічні дії, завдяки яким конкретизуються функції, спрямовані на утворення компонентів чарівної казки, що можуть змінюватися від одного твору до іншого (дивне стає раціональним, героїчне — гумористичним тощо) В аналітичній психології приділено увагу складній психічній Т функцій, що виникає внаслідок напруження між свідомістю та несвідомим, між реальним та уявним і водночас підтримує зв'язки між ними

Трансценденталі́зм (*англ transcendentalism, від лат transcendents, transcendentis той, що виходить за межі*) — американська філософсько-літературна течія 30—60-х XIX ст (Г Д Торо, Дж Ріплі, Маргарет Фуллер, Т Паркер, Е Олкотт, Е Пібоді, В Е Чаннінг та ін), очолена Р У Емерсоном, яку сформували переважно представники трансцендентального клубу, заснованого в 1836 у Конкорді (Бостон), що були прихильниками трансцендентального ідеалізму, вивчали творчість І Канта, а також Й -В Гете, Ф -Г Якобі, Ф -В Шеллінга Заперечуючи сенсуалізм, вони обстоювали існування надчуттєвої ідеальної субстанції (Бога), пізнати яку можна через інтуїцію Представники Т переосмислювали досвід європейських романтиків, погляди С Т Колріджа, У Вордсворта, Новаліса, Т Карлейля, положення конфуціанства, індійських «Упанішад», неоплатонізму, унітарної церкви з її настановами рівності перед Богом, виявляли антицивілізаційні настрої, обстоювали принципи індивідуальної свободи кожної людини шляхом набуття духовної свободи, наближення до природи, звільнення від позитивізму Це було проголошено у програмових документах «Природа» (1836), «Американський учений» (1837), «Про літературну етику» (1838), «Реформатор» (1841), «Наддуша» (1841) «Героїзм» (1841), «Довіра до себе» (1941), «Трансценденталіст» (1842) Р У Емерсона, який закликав піднятися над світом нікчемного гендлярства до висот духу, до героїчного індивідуалізму Представники Т засуджували систему рабства, поширену у південних штатах Р У Емерсон був автором «Бостонського гімну», присвяченого неграм-утікачам, Г Д Торо допомагав їм втікати до Канади, після придушення афроамериканського повстання у Харперс-Фері (1859) виступив на захист Д Брауна Концепція Т позначилася на аболіціоністській літературі на ліриці Г У Лонгфелло, В Вітмена Деякі прихильники Т під впливом утопічних соціальних ідей Ш Фур'є організували біля Бостона колонію Брукфарм (1840—47) під керівництвом Дж Ріплі й Т Паркера, що ґрунтувалась на побратимській кооперації й була змальована у «Романі про Блайтдейл» (1852) Н Готорна Вони мали свій журнал «Циферблат» («Dial», 1840—44), спочатку редагований Маргарет Фуллер Іноді трансценденталісти вдавалися до робінзонади, як-от Г Д Торо, який жив відлюдником на березі Волденського озера, біля Конкорда, харчуючись тим, що виростив сам, це він описав пізніше у книзі «Волден, або Життя в лісі» (1854)

Трансцендента́льне озна́чуване (*лат transcendents той, що виходить за межі*) — визначальне поняття деконструктивізму запроваджене Ж Деррідою, що вказує на позатекстуальний референт як буттєву підставу з'ясування текстової семантики, що здійснюється під час метадіалогу постмодернізму із започаткованою І Кантом класичною традицією позадосвідного пізнання трансцендентного У межах концепції порожнього знака та присмерку метанарацій формується нове ставлення до тексту, поза яким не існує людини, тому його неможливо тлумачити ззовні Будучи принципово гетерогенним, текст характеризується на підставі відсутності всередині його повноти сенсу, орієнтується на розмаїття вірогідних семантичних осередків, інтертекстуальних слідів Текстова семантика у класичному вигляді преференційної концепції знака є наслідком привнесених до неї культурно зумовлених значень, втрачає свою автономність та автохтонність Деконструкція прагне руйнувати логоцентричну квазіцілісність, ніби зумовлену зовнішнім означуваним, існування якого береться під сумнів Відмова від Т о розкриває простір для мовної самодостатньої реальності, що не потребує будь-яких позамовних підтверджень, або, за словами Ж Дерріди, — «нічого не існує поза текстом», котрий не претендує на остаточну істину Отже, постмодерністське світосприйняття формується на основі

хаотичної гри означників, даність яких втрачена разом з ідеєю референтності, слово перетворюється на єдиний засіб творення дійсності, що особливо помітно в художній практиці, а історія культури, літератури визначається як історія мови

Трафаре́т (*італ traforetto, від traforo свердління, проколювання*) — механічне використання письменником одних і тих самих топосів, що втратили свою естетичну свіжість, набули схематизованого, клішованого вигляду У малярстві поняття вказує на форму кольорового зображення (пластина з отворами для нанесення фарб), розраховану на багаторазове нанесення певного мотиву, застосовується також у художній вишивці, текстильному та паперово-пакувальному виробництві, поліграфії тощо

Третьоособо́вий нарати́в (*англ narrative оповідь*) — наратив, оповідач якого не вважається персонажем оповідних ситуацій та подій, представлений займенниками *він, вона, воно, вони* Те саме, що й гетеродієгетичний наратив

Трече́нто (*італ trecento, букв триста*) — італійська культура XIV ст, що передувала добі Ренесансу Період Т визначає боротьба готичних та реалістичних стильових тенденцій

Три є́дності (*нім drei Einheiten, англ three unities, франц trois unites, рос три единства*) — єдність часу, місця та дії, що була обов'язковим принципом творчості доби класицизму, на підставі якого уявляли гармонію та виструнченість мистецтва, сценічну правдоподібність Єдність часу (не більше доби) запропонували Р та В Маджі («Загальноприйняті правила до книги Арістотеля про поетику», 1530), підтримали Л Кастельветро («"Поетика" Арістотеля, викладена народною мовою та потлумачена», 1570), Ф Буоначіллі («Міркування на захист Арістотеля перед флорентійською академією», 1597), Ж де Ла Тай («Про мистецтво трагедії», 1572), які обґрунтовували правило максимального наближення до тривалості вистави часу в трагедії чи комедії Єдність місця стосувалася його незмінності, розвитку дії в одній кімнаті або на вулиці або переходу з кімнати на вулицю Обґрунтована ще Арістотелем єдність дії в трактуванні класицистів обмежувала п'єсу лише однією дією Остаточно правило Т є сформулювали Ж Шаплен («Обґрунтування правила двадцяти чотирьох годин та спростування заперечень», 1630), Ж Мере (передмова до видання «Сільваніри», 1631), П Корнель під час академічної дискусії з приводу його трагедії «Сід» («Роздуми про три єдності — дії, часу і місця», 1660), а також Н Буало («Мистецтво поетичне», 1674) Принцип Т є визначальний для драматургії XVIII ст (Й Готшед, О Сумароков та ін), був надто умовний, відкинутий романтиками

Три сти́лі — рівні літературної мови, обґрунтовані у поетиках та риториках Основу учення про стилі заклав грек Діонісій Галікарнаський (прибл 55—8 до н е), який у листі до Помпея окреслював два стилі (простий і піднесений), а в трактаті «Про розташування слів» виокремив строгий, гладенький, середній стилі Ритор Деметрій («Про стиль») налічував їх чотири величний, шляхетний, простий і потужний Римський ритор Квінтіліан (прибл 35 — прибл 96) визначив три стилі (високий, середній, низький), його класифікацію поглибили французькі мовознавці межі XVII—XVIII ст (Н Фаре, Ж Шаплен), підтримали класицисти, зокрема російські В Тредіаковський («Міркування про оду взагалі», 1734, «Лист від приятеля до приятеля», 1750), О Сумароков («Епістола про віршотворчість», 1747), особливо М Ломоносов («Передмова про користь книг церковних в російській мові», 1758) У Києво-Могилянській академії культивувався «високий» стиль «словенороською» мовою, засвідчений творами Івана Максимовича, Стефана Яворського, Гавриїла Бужинського, Феофана Прокоповича, Григорія Грабянки, Варлаама Лащевського, Георгія Кониського, Григорія Сковороди та ін Т с стосувалися не лінгвістичного, а риторичного аспекту, розмежовуючи застосування риторичних фігур та тропів у відповідних жанрах За доби класицизму високий стиль рекомендували застосовувати в одах, героїчних поемах, трагедіях, ораторських промовах, середній — у листуванні, сатирах, еклогах, елегіях, низький — у комедіях, епіграмах, що мало дидактичну мету Так, Феофан Прокопович («Про риторичне мистецтво», 1706) зазначав, що «уся відмінність обробки і значення особливо залежить від тієї справи, про яку йдеться, і від особи, до якої пишуть, бо якщо пишеш до товариша, рівного за положенням або нижчого, про справу малого значення, то стиль має бути найнижчим і найпростішим, якщо пишеш до пристойнішого, то надай листові більш блискучого стилю Якщо ж пишеш про щось дуже важливе, то значення справи вимагає більш високого стилю висловлювання» У сучасній стилістиці теза про Т с модифікувалася у вчення про функціональні стилі мови, в літературознавстві стала частиною історії науки

Трибра́хій (*грец tribrachus, від treos три, brachus короткий*) — в античному віршуванні — стопа на три мори, що складається з трьох коротких складів (◡◡◡), застосовувалася як варіація рівнозначних їй стоп ямба та хорея У новітньому віршуванні цей термін використовується на позначення відсутнього наголосу у стопі амфібрахія чи анапеста, найчастіше на першій стопі дактиля У поезії XX ст така особливість спостерігається і в середині верса

Триве́рс (*грец triversus, від troes три, versus поворот, повтор*) — строфа з трьох віршових рядків, поширена у європейському віршуванні, іноді має замкнуте римування (*aaa, bbb*) і називається терцетом Т вживається також із холостим віршовим рядком на зразок ритурнелі (*axa, bxb*) або з відкритим римованим поєднанням, з переходом рими зі строфи у строфу, як у віланелі (*aba, aba, aba* тощо) та терцинах (*aba bcb cdc* та ін)

Тривіа́льна літерату́ра — див **Ма́сова літерату́ра.**

Три́зна — у стародавніх слов'ян, зокрема й праукраїнців, — завершальна частина язичницького поховального обряду, під час якого приносили жертви (медом, що спостеріг арабський письменник X ст Ібн-Русте), насипали могилу, відбувалися воєцькі змагання та бенкет на честь покійника, що символізували боротьбу між життям і смертю, воскресіння Такі обряди відбувалися кілька разів упродовж першого року, під час яких щоразу досипали могилу Таким чином формувався культ предків Про Т згадувалося у Повісті минулих літ, коли княгиня Ольга у 945 зверталася до древлян з вимогою влаштувати її «мужу своєму» Ігореві Т збереглася до X ст, згодом під впливом християнства трансформувалася в обряд поминок

«Три́зуб» — громадсько-політичний, літературно-мистецький журнал (Париж, 1925—41), зініційований С Петлюрою, за редакцією В Прокоповича До авторського колективу увійшли відомі письменники, історики, громадські діячі О Саликівський, О Лотоцький, М Славінський, В Королів-Старий, В Сальський, Є Чикаленко, В Дорошенко, О Шульгин та ін Регулярними у «Т » були рубрики «Декларації, відозви, заяви, комунікати», «Огляди преси», «Хроніка українського життя в еміграції», «Події в Україні» тощо При часописі друкували бюлетені, як-от «Надзвичайне щоденне видання», присвячене судовому процесу над Швацбардом — убивцею С Петлюри, словники («Французько-український словник», упорядкований Наталеною Королевою), кольорові портрети Т Шевченка, С Петлюри тощо При редакції тижневика функціонувала перша українська книгарня в Парижі, де з'являлися твори О Олеся, В Винниченка, А Кащенка, М Грушевського, Д Донцова та ін , сформувалася Українська бібліотека імені Симона Петлюри Таку саму назву мало українське видавництво у Канаді (Вінніпег, з 1948), що випустило чотиритомне видання «Кобзаря» Т Шевченка з ґрунтовними науковими коментарями Л Білецького, а також п'ятитомне видання «Літопису українського життя в Канаді», в основу якого були покладені річники «Українського голосу», тощо

Трико́лірний друк — поліграфічний спосіб створення відбитків червоною, жовтою, синьою фарбами за допомогою трьох друкарських форм Нині Т д виконують за допомогою комп'ютера

Трико́лон (*грец trikōlos тричленний*) — поетичний або прозовий вираз, що складається з трьох частин, як-от «*Прийшов, побачив, переміг*» (Юлій Цезар)

Три́кстер (*нім Trickster блазень*) — блазень, простак, трюкач, комічний персонаж, наявний у багатьох зразках усної та писемної творчості К-Г Юнг розглядав його з позиції архетипу, співвідносив із постатями витівника Меркурія, Великого Тома (хлопчика-мізинчика), Дурня Ганса, блазня Гангвірдса Він вважав його дублером культурного героя, а також носієм тіньових ознак амбівалентного індивіда, передвісника спасителя, недолюдини і водночас надлюдини Часто Т називають наділеного комічними рисами негативного двійника, яким був, наприклад, Епітемей — комічний брат Прометея, функції якого він пародіював Т втілює деструктивні інтенції, деієрархізацію звичних стосунків і цінностей, ігрове існування через багатьох взаємовиключних інших й одночасно вірність собі, здатність володіти кількома масками, перебувати як у межах етики й естетики, так і за ними Т містить замасковані несвідомі потяги, колективний, спроектований на індивіда образ Тіні, втілює первинний розум, схильний до хитрощів, обману, трюкацтва, спершу пов'язаного з шаманськими ритуалами, а потім відмежованого від нього Тому він еволюціонував у простака, схильного до витівок, жертвою яких він іноді стає, до порушення табу, до маскарадності, травестування, карнавальності Т відображений у Діонісіях, сатурналіях, масляних святах тощо, поступово виходить зі сфери несвідомого, намагаючись діяти «розумно», хоч архаїчні риси у ньому зберігаються Він постає в образі індивідуалізованого штукаря Пульчінелла, Ходжа Насреддін, Іван Дурник, барон Мюнхгаузен, Рейнеке-лис, Шельменко-денщик Такі персонажі завжди були популярними, адже гадані дурні спритно обводили круг пальця чваньків, скнар, можновладців тощо, не схвалювали будь-яку владу У їх поведінці часто поєднувалися причина і наслідок, окреслена недиференційованість суб'єкта й об'єкта, перевертання дійсності, застосування сміху замість формальної логіки Щирий, добродушний Т , уособлюючи світосприйняття простолюду, керується здоровим глуздом, прихованим за простакуватою маскою Такими були казкові персонажі («Лисичка-Сестричка й Вовк-Панібрат»), «мудрі дурні» інтермедій та вертепів, дяки-пиворізи, літературні персонажі, змальовані Григорієм Сковородою («Убогий жайворонок»), І Котляревським («Енеїда«), Г Квітчкою-Основ'яненком («Салдатський патрет»), І Нечуєм-Левицьким («Афонський пройдисвіт», «На гастролях у Микитянах», оповідання про бабу Параску та бабу Палажку, «Чортяча спокуса», «Кайдашева сім'я», «Старосвітські батюшки і матушки», «Старі гультяї» тощо) І Нечуй-Левицький вважав Т «виявцями народного національного духу, котрий затаївся у всіх звивках розуму й фантазії щирого українця, гумору природженого», жвавого, веселого, несилуваного, козацького Схожі герої з грубою, дивакуватою поведінкою, неупередженим мисленням, несприйняттям шаблонів, поява яких зумовлена специфікою прикордонного життя, притаманні й американському фольклору Часто його гумористичні наративи подавали комічні події від першої особи, набували вигляду удаваної серйозності, зумисного нехтування нелогічністю, ніби випадково наводили ключову фразу, що містила суть твору П Ковічі обстоював концепцію Т як «маски безпристрасного обличчя», що видається важливою не лише для гумору, а й для розуміння одивненого повідомлення Основна увага зосереджена не на подіях та участі чи неучасті у них «наївного» оповідача, а на ставленні до них, на важливості другорядних фактів Удавана простакуватість є захисним механізмом, що дає змогу уникнути стороннього втручання у внутрішній світ людини До образу «свого хлопця з народу» додаються риси «нового Кандіда», який усвідомлює власну гру, перевдягаючись у блазня й дистанціюючись від нього Такі Т з'явилися у доробку Марка Твена («Людина, що спокусила Гедліберг», «Скам'яніла людина», «Моє криваве злодіяння», «Сіамські близнюки», «Простаки за кордоном», «Пригоди Тома Сойєра», «Пригоди Гекльберрі Фінна», «Бевзь Вілсон» тощо)

Трилéма (*лат tri три і грец lēmma засновок*) — особливий випадок умовно-розділового силогізму, коли умовний висновок передбачає залежність від основи не одного, а трьох висновків, які виключають один одного

Три́лер (*англ thriller, від thrill викликати тремтіння*) — бойовик (роман, п'єса, кінострічка) із напруженим сюжетом, стрімким розвитком дії, поширений у масовій літературі, започаткований оповіданнями Е А По, романами «Жінка в білому» (1860), «Місячний камінь» (1868) В Коллінза Виокремлюють сенсаційний, фантастичний, містичний, батальний різновиди Т

Трили́сник — назва віршових трирядкових мініатюр В Коломійця, які асоціюються з японськими хайку, виражають у лаконічній формі тонкий ліричний настрій, медитативні переживання

Що в небі робити?
Тільки й одного
Думати про землю

Трили́сник — особлива форма циклізації здебільшого ліричних творів, що вказує на авторську волю при окресленні цілісності жанрового утворення, тому відрізняється від кількісних означень на зразок «три сонети», «три ронделі» Пов'язується з творчістю І Анненського, який у збірці «Кипарисова скринька» (1910) помістив більше двадцяти малих циклів, об'єднаних у розділ «Трилисники», хоча це поняття використовували раніше В Марков («Трилисник Три вірші», 1870), К Бальмонт (збірка «Будьмо як Сонце», 1903) Назва передбачає камерність, притлумленість, елегійність літературних потрійних утворень, тому часто конкретизується епітетами *сутінковий, сентиментальний, осінній, трагічний* тощо Під час кафейного періоду російської літератури у Москві функціонувало літературне кафе «Трилисник» (1918) Таку назву мали й колективні збірки, як-от «Трилисник Вірші» (Ростов-на-Дону, 1922) В Кривошапкіна, І Печерського, С Курянина

Трило́гія (*грец trilogia*) — різновид циклу, літературний твір, що складається з трьох самостійних частин, об'єднаних спільними сюжетом та задумом Т була відома ще за античної доби, наприклад цикл із трьох трагедій «Орестея» Есхіла Коли до них додавалася сатирівська комедія, то вже йшлося про тетралогію У п'єсі нової й новітньої літератури також трапляються випадки Т, як-от «Валленштайн» Ф Шиллера, що складається із «Табору Валленштайна», «Пікколоміні» та «Смерті Валленштайна», або три комедії П О де Бомарше «Севільський цирульник», «Весілля Фігаро», «Провина матері» Т наявна і в прозі «Христос та Антихрист» Д Мережковського, його ж чотири Т, написані в еміграції (серед них «Реформатори», «Іспанські містики»), «Ost» У Самчука, «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» Є Гуцала У ліриці вона застосовується нечасто «Трилогія пристрасті» Й -В Гете, «Трилогія пристрасті» М Бажана

Тримакр, або **Молос,** — стопа в античному віршуванні на три довгі склади з шести мор ——— У силабо-тоніці Т іноді називають ритмічний хід, коли трискладова стопа утворена трьома односкладовими словами

Триме́тр (*грец trimetrons тримірний*), або **Трипо́дія,** — в античному віршуванні — вірш, що складається з трьох метричних одиниць (стоп чи диподій) Найпоширенішим вважався застосовуваний у трагедіях та комедіях ямбічний Т, що містив три ямбічні диподії, тобто шість ямбічних стоп із цезурою посередині третьої або четвертої стопи Інколи вони могли замінюватися пришвидшеним спондеєм Імітацією Т є переклад А Содоморою трагедії «Перси» Есхіла

І дружній заклик несподівано
По гряє повітря «Гаи же, діти еллінів!
Отчизну порятуйте, жон, дітей своїх,
Богів оселі — наші храми батьківські
Й дідів могили! Нині в бій за це йдемо!

У сучасному віршуванні йдеться про тристопний вірш двоскладового чи трискладового розміру силабо-тоніки, наприклад застосований у віршовому рядку з амфібрахійним розміром на три стопи «*По небу не хмари, а клоччя* » (В Ярошенко) —∪—∪/∪—∪/∪—∪

Тримі́рник — дольник, або паузний вірш, що нагадує анапест, амфібрахій чи дактиль, у якому в певній стопі опущено наголос, внаслідок чого утворюється пауза (лейма)

Гострі очі, розкриті в морок,
Б'є годинник чотири, п'ять
Моє серце в гарячих зморах,
Я й сьогодні не буду спать (Олена Теліга)

Термін І Качуровського

Тринадцятискла́дник (*нім dreizer-silbiger Vers, англ verse of thirteen syllables, франц vers de treize syllabes, польс trzynastozgłoskowiec, рос тринадцатисложник*) — верс на тринадцять складів із парокситонною клаузулою та цезурою після шостого або сьомого складу, характерний для віршування давньопольської і давньоукраїнської літератури XVII—XVIII ст Зразком Т був вагантський вірш, або шестистопний хорей із дактилічною цезурою При запровадженні цього силабічного розміру у польське віршування, а відтак — в українське, збереглися лише обсяг віршового рядка та розташування цезури, натомість втратилися хореїчні ознаки, а цезура набула парокситонних ознак Приклад Т із трагікомедії «Володимир» Феофана Прокоповича у перекладі Вал Шевчука

Нині день засвітився — о радість премнога,
День прийшов що звістився для мене від Бога
Так, це світло, що духом прислати видимо,
Обіцяв тобі, граде, Києве любимий
Був у тьмі ти раніше, хоча перед миром
Світлим ділом преславний, але ще кумирам
Темним ти покорявся, був чорний в безвір'ї,
Отож світлом себе ти осяй невечірнім!

Трипі́льська культу́ра — археологічна культура (IV—II тис до н е), поширена від Дунаю до Дніпра, пам'ятки якої біля села Трипілля на Київщині вперше відкрив (1893) та дослідив В Хвойка, підкріплюючи свої спостереження аналогічними знахідками на Старокиївських висотах, коло сіл Верем'я, Халеп'я, Жуківки Т к поширена на території майже 200 000 кв км, яку заселяли хлібороби-орії характеризується розбудованими за радіальним принципом містами (протомістами, містами-храмами, передусім на честь Сонця), що займали площу від 60 (поселення Онопріївка-1 у Тальнівському районі на Черкащині) до 450 га (біля села Тальянок на Черкащині) Їх у період енеоліту налічувалося двадцять чотири, люди мешкали, як довів К Зіньківський, у двоповерхових будинках Світосприйняття трипільців ґрунтувалось на законах універсального колобігу, зафіксованих на кераміці чотири сонця, що втілювали його обертання на небі, відповідно чотири свята на їх вшанування, також символ сторін світу, пір року Композиції були триярусні, часто містили зображення трьох колосків, що засвідчували характерний для етносу хліборобів образ Триєдиного світу, своєрідного дерева життя Частими є зображення, на яких зернина проростала із Сонця і колосилася триєдиним деревом у Всесвіті В Мицик у низці праць («Свята сонячного циклу», «Писанки Черкащини», «Міста Сонця», «Каша — мати наша», «Священна земля хліборобів») наголошує на космічності світогляду хліборобства в Т к Космогонічні фабули найповніше відображені на гончарних

виробах, передусім у символах сонця, знаках землі, плідності, потоках дощу, сваргах, у навскісних, заокруглених, обертальних лініях-образах єдиного у множинності світу, який проявлявся від одиничності (антропоморфний образ Всесвіту на горщику із Петрен, як вважає академік Б Рибаков) до розмаїття через парність як поєднання складників (Небо і Земля, Вогонь і Вода), що вказували на онтологічні основи світобудови (орнамент на горняті із Гребенюкового Яру чи керамічній посудині зі Слобідки Західної) Поширене й зображення двозуба (на голові статуетки із Олександрівки), що позначав зодіакальний знак Тельця-Велеса, в сузір'ї якого тоді перебувало Сонце Парність вважалася основою божественної мірності, власне триєдності (передусім сонця, місяця і води), космічної триярусності (нижній відображав землю, середній — сонячний рух, дощі, природу, верхній — небесну воду), поширеної вже за доби мезоліту, коли поєднання води (Ва) та сонця (Ра) утворювало Свару, тобто вказувало на світотворчого бога Сварога, наприклад, на сферичній поверхні горщика з Гребенюкового Яру, а також Триглава (Сварог, Перун, Світовид), пізніше — Трояна Йшлося про головний символ світового буття — Тризуб, про присутність космогонічної сили, тобто Бога, у трьох іпостасях Тримірність, за спостереженням П Харченка, універсальна для світобудови, в основі якої перебувають найменші елементарні частки електрон, протон, нейтрон Аналогічними символами були триквестери (три лінії), три цятки, три колоски на все небо (горня з Чичиркозівського міста), що відображають ідею нестримного зростання, дію трьох рівнозначних сил, породжених Абсолютом Вони трансформуються у відому з найранішого етапу Т к чотиричасність, як-от зображення велета (двоконічний горщик із Петрен), три яруси з чотирма руками, що означали не лише чотири сонця або сторони світу, а й чотирираменний хрест, знаки Сварги (свастики) як сонячного руху, космічного руху, вогняного обертання (двоконічний горщик із подністровського Липчанова), навскісний хрест та ромб як втілення плідності (статуетки з Бернового, з Луки Врубливецької, Ленківців) Співмірність триєдності у чотиричасності вказувала на відкриття хліборобами-оріями основ світобудови, її космогонічної енергії, що виражена у семи елементах світотворення, фіксованих в археологічних знахідках Мізинської, Межиріцької стоянок, протонеолітичної Кам'яної могили, де зображено бика з сімома ямками, що були відповідниками зірок у сузір'ї Тельця На кераміці розвинутого Трипілля (посудина з Луки Врублевецької) біля сонця прокреслено сім енергетичних хвиль, сім виконаних різними кольорами енергетичних центрів (чакр) позначено на ранньотрипільських статуетках (поселення Сокільці-Поліжки), що відтворює зв'язок індивіда й етносу з космічними силами На думку Б Рибакова, такі зображення були «найвищим сплеском первісного хліборобського мистецтва, багатого космогонічним і навіть міфічним змістом» Воно має відповідники в індоарійських текстах, зокрема у давньоіндійській «Рігведі» Так, у її дев'яностому гімні йдеться про Порушу («Людина — це цілий Всесвіт»), що асоціюється з трипільським зображенням велета на двоконічному горщику із Петрен Архетипи Т к закарбувалися в етногенетичній пам'яті автохтонів, предків українців Так, співмірність триєдності у чотиричасності видозмінилася за києворуської доби в образ чотирибічного, триярусного Світовида, який відображав усвідомлення народом часової спадкоємності, єдності в розмаїтті Донині зберігається обряд пошанування чотирьох сонць (Коляда, Великдень, Купайло, Калита) та три посвятки (Колодій, Трійця, Весілля свічки), що стосуються переходу однієї пори року в іншу Таке уявлення наявне й у колядках, наприклад, хлібороб «*Кладе стоженьки на три плуженьки, / Кладе копоньки та у чотири*» Ритуальні дійства та фольклорні тексти містять мнемонічні сліди космогонічного світобачення трипільців, які, отже, можуть сприйматися як еквіваленти прадавнього міфу Зокрема, є багато народних пісень присвячених парності, означених поетичною символікою (колядка «*Ясен місяць — пан господар, / Красне сонце — жона його*»), яка поширена у веснянках, купальських, весільних чи ліричних піснях, де з'являються образи князя і княгині, голуба і голубки, лебедя і лебідки, місяця і зорі тощо Особливого значення надавали шлюбу, в якому пара (чоловік і жінка) освячувалася Богом, Царицею Небесною, відомою від Т к як Велика *Мати, яку досі зображують на рушниках, асоціюють* зі світовим деревом Двозуб використовувався і за доби козаччини увінчував шапки гетьманів, вводився до гербів козацької старшини символізував державницькі інтенції українців Образ триєдності у вигляді тризуба був гербом києворуських князів позначав світове дерево (колядка «*Ой плине, плине райськоє древце, / Райскоє древце з трома вершеньки*») Триєдність відображена у різних фольклорних жанрах, розбудованих на міфологемному підґрунті господар, дружина, діти уподібнюються до сонця, місяця, зірок, їм посилаються дари (жито, пшениця, всяка пашниця), Бог триєдиний («*То праве личко — світле сонечко, / А ліве личко — єсний місяцю, / А в грутнях єго зоречка сяє*»), виокремлюють три групи обрядів (родини, весілля і похорони) Чотиричасні моделі сонця також наявні у фольклорних творах

В одне віконце — іходе сонце,
В друге віконце — в обіди сонце,
В третє віконце — в полудни сонце,
А у четверте віконце заходе сонце

Йдеться про храм, збудований міфічними теслями, що відтворює символіку трипільської кераміки Так само сім дій наявні у різних ритуалах, наприклад у заплітанні Зеленого Шума або у троїцькій пісні, коли дівчинці-семилітці під час її ініціації загадують сім загадок й отримують від неї відповіді

Скрипка грає — голос має,
Сокіл плаче — сліз не має,
Вода біжить без прогону,
Місяць світить в ясну пору,
А хміль в'ється круг деревця
Камінь росте без коріння,
Сонце горить без полум'я

Відображення символів Т к у фольклорних текстах, ментальності українців дає підстави припустити про існування гіпотетичного праукраїнського періоду історії культури (словесності) починаючи з доби Т к

Трипóдія (*грец tripodes. розмір на три стопи*) — див **Тримéтр.**

Трúптих (*грец triptychos· потрійний*) — різновид циклу, композиція з трьох самостійних мис-

тецьких творів, пов'язаних спільним ідейним змістом та мотивом У літературі Т найпоширеніший у поезії «Сльози-перли» Лесі Українки, «Триптих» О Ольжича, «Кінотриптих» М Вінграновського, «Триптих про слова» І Драча, «Древлянський триптих» Ліни Костенко, «Ланчонентний триптих» Б Бойчука та ін У малярстві називає картину з трьох частин

Трискладо́вий ро́змір — у сучасному силабо-тонічному віршуванні — розмір, у якому поруч з одним наголошеним складом розташовані два ненаголошені (дактиль, амфібрахій та анапест) Віршові рядки з Т р можуть вільно поєднуватися, в такому разі йдеться про Т р зі змінною анакрузою Класичному українському віршеві притаманне заповнення сильних місць наголошеними складами, пропущені наголоси трапляються рідко, крім застосування трибрахія У поезії XX ст активізувалися надсистемні акценти, передусім на першій стопі анапеста на слабких місцях Цим Т р відрізняється від двоскладового розміру, в якому велика частотність пропуску наголосів наявна при рідкісних надсистемних наголосах Якщо ритм двоскладових розмірів полягає у правильному чергуванні обов'язково наголошених та обов'язково ненаголошених складів, то у трискладових таке чергування стосується обов'язково наголошених та необов'язково ненаголошених складів Т р поширився в українській поезії у XIX ст В античній версифікації Т р витворювало поєднання довгого складу з двома короткими, короткого з двома довгими або трьох довгих і трьох коротких

Тритагоні́ст — третій актор у давньогрецькому театрі, якого ввів у свої п'єси Софокл для посилення сюжетного напруження сценічного розвитку дії

Тріоле́т (*франц triolet, від лат trio троє*) — тверда строфічна форма, хореїчний або ямбічний восьмивірш за схемою римування на дві рими (*abaaabab*) Поети при цьому дотримувалися смислової паузи після другого та четвертого віршового рядка, на письмі часто позначеної крапкою, що узгоджувалась із синтаксичним та стилістичним урізноманітненням художньої структури Теза, сформульована у першому віршовому рядку Т, мусить поглиблюватись у четвертому Завдяки заздалегідь визначеним повторам витворюється враження тематичної вмотивованості, що зумовлює ефект органічної поетичної цілісності «елегантної мініатюри» (І Кошелівець) Т виник у середньовічній французькій поезії як усічена форма ронделя, поширився в інших європейських літературах починаючи від творчості трубадурів, у XV ст набув канонічного вигляду За доби Ренесансу майже не використовувався, натомість поновлений у поезії бароко і рококо (менше — класицизму), передусім як «вірш на випадок» Найвідомішим автором Т був Ж де Раншен (XVII ст) Пізніше до цієї форми зверталися Й-В Гете, А-В Шлегель, Ф Рюккерт, граф А Платен, А Шаміссо, Е Гайбель, С Гермлін, В Є Генлі, С Гощинський, Т Зан, Ф Прешерн, А Міцкевич,Т де Банвіль, А Доде, М Карамзін, А Дельвіг, І Бунін, Т Сологуб, І Рукавішников, В Брюсов, К Бальмонт, Р Крушина та ін Інколи Т вживався не у значенні твердої форми, а у вигляді строфи більших за обсягом поетичних творів на зразок поем «Les prunes» А Доде чи «Принцеса Мімоза» І Северяніна В українській версифікаційній практиці Т запровадив О Бодянський (1831, надруковано в 1914 в журналі «Україна»), його зразки з'являються епізодично у доробку І Франка, М Вороного, А Казки, Д Загула, П Тичини, М Драй-Хмари, Яра Славутича, І Світличного, І Калинця, М Боровка, М Мірошниченка та ін Т для деяких поетів є улюбленою строфічною формою Так, В Мордань звертався до неї у багатьох своїх збірках («Ритми», «Дерев зелені біоструми», «На рушнику зорі», «Осінні жовті письмена»), зібрав і видав у збірці «Тріолети» (2003) 178 таких жанровіршів ліричного, філософського, медитативного характеру, виокремив дев'ятнадцять циклів

Відходять друзі і знайомі
За невідому досі грань
Остання крапка, а не кома
Відходять друзі і знайомі
На потойбічному паромі
Пливуть до пристані прощань
Відходять друзі і знайомі
За невідому досі грань

Тріподефорі́ко́н (*грец tripodēphorikon, від tri-podē-phoreo занесення триніг та офірування у храмі*) — в архаїчній давньогрецькій ліриці — хорова пісня, що виконувалася під час урочистої процесії на честь певного божества при носінні тринога та здійсненні жертвоприношень

«Тріста́н і Ізо́льда» — середньовічна легенда про кохання Ізольди (дружина корнуоллського короля) і Трістана (небожа її чоловіка), яка вважається одним із епізодів Артурівського циклу Походить із кельтської літератури Сформована у VIII—IX ст, вона поширилася у французькій літературі, але її текст не зберігся Вдалу спробу реставрувати її здійснив у 1900 Ж Бедьє (на українську мову переклав М Рильський) Існує дві версії легенди До архаїчної (XIII ст) належать поема Беруля, анонімна поема «Безум Трістана» (Бернська редакція) та роман Айльгарта фон Оберга Куртуазна версія реалізована у втраченому романі трувера Кретьєна де Труа, у фрагментах роману (між 1180—90) англо-норманського трувера Тома, у прозаїзованому творі (прибл 1226) норвезького ченця Роберта, у поемі «Безум Трістана» (Оксфордська редакція), романах Готфріда Страсбурзького (початок XIII ст), Ульріха фон Тюргайма (прибл 1235), Генріха фон Фрайберга (прибл 1300) У цих творах поглиблені мотиви вчинків, окреслений конфлікт між почуттям та обов'язком, трагізм Традиція цих творів зумовила появу віршових повістей, у яких використані окремі епізоди легенди («Ле про жимолость» Марії Французької, анонімні твори «Трістан-менестрель», «Трістан-спокутник» тощо), інколи пов'язані з іншими текстами Артурівського циклу Існує кілька версій середньовічного роману про нещасливе кохання, в яких почуття в серцях Ізольди Золотокосої та рицаря Трістана спалахнуло через помилкове пиття любовного трунку Згадується також дочка феї Моргани Ізольда Білорука, з якою Трістан зблизився під час розлуки з Ізольдою Золотокосою Друга версія покладена в основу трагічної поеми «Ізольда Білорука» (1912) Лесі Українки Були здійснені англійська, італійська, іспанська (XIII ст), чеська (XIV ст), сербська (XV ст), польська, білоруська (XVI ст) обробки твору, фабулу якого використовували у французьких та німецьких народних книгах, авантюрному романі (початок XVI ст) П Сала, трагедії (1553) Г Сакса Тво-

ром «Т і І» цікавилися романтики В Скотт, А -В Шлегель,Ф Рюккерт, К Іммерман, модерністи Дж Джойс («Поминки по Фіннегану», 1939), Ж Кокто (сценарій кінофільму «Вічне повернення», 1943)

Трі́стія (*лат tristis смутний*) — цикл елегійних поетичних творів, у яких домінує сумний настрій, зумовлений розлукою з коханою, друзями, родиною, рідним краєм тощо Назва походить від творів давньоримського поета Овідія, які він написав на засланні в Ольвії

ТРОМ — театри робітничої молоді, поширені у 20-ті XX ст , які розігрували агітки, позбавлені художньої цінності

Троп (*грец tropos зворот*) — форма середньовічної літургійної поезії, неканонічна вставка в канонічний текст, присвячена певному його сегменту, передусім зачину, означена емоційністю, риторичною своєрідністю Сформувавшись на основі візантійського піснеспіву, Т з IX ст поширився у європейській латиномовній релігійній ліриці, адаптований до антифонного співу між двома хорами або між солістом і хором, мав вигляд діалогу, був джерелом літургійної драми

Троп (*грец tropos зворот*) — у поетиці і стилістиці — незвичне, семантично двопланове слово або словосполучення, вжите у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації внутрішньої форми Т сформувався у процесі занепаду міфічного світосприйняття, релікти якого збереглися у фольклорі, є наслідком виокремлення у слові прямого та переносного значення Вважався риторичним та літературним прийомом, але у теорії знака й практики сигніфікації Ф де Соссюра та концепції несвідомого З Фройда був переосмислений переважно в аспекті риторики, в межах якої зближуються віддалені предмети і поняття Теорія Ф де Соссюра акцентувала на семантичному значенні, залежному від ланцюга нескінченних означників, що функціонують або метафорично, або метонімічно Кожен знак лише вказує на значення через низку асоціацій, відмінностей чи суміжностей, але не передає і не втілює його Натомість психоаналітичне тлумачення сновидінь з їх згущеннями, зміщеннями та репрезентаціями вказує на джерело образної системи Найпростішим прикладом Т є порівняння «*Неначе цвяшок, в серце вбитий, / Оту Марію я ношу*» (Т Шевченко) Літературознавці, які не вважають його Т , пояснюють це тим, що слова в порівнянні вживаються у номінативному значенні Це спростовував О Потебня, наголошуючи, що з їх допомогою людина «одночасно творить новий світ з хаосу вражень і збільшує свої сили для розширення меж цього світу» Т сприймається як наслідок індивідуальної творчості того чи того письменника, виникає у сфері семантики, але набуває мовного вираження у формі конкретних граматичних структур Т створює відповідний контекст, обсяг якого прямо залежить від відстані між Т і денотатом За семантичними характеристиками Т амбівалентний, витворює прихований інакомовний план і вказує на реалії, що в контексті художнього твору можуть видаватися чужорідними Одні складники Т видаються нейтральними, інші — надають експресивності, а його складний та гнучкий механізм вважається економним виявленням і закріпленням образного бачення певного мовця (письменника) Розрізняють три способи формування Т контигуальний (синекдоха, метонімія), компаративний (метафора, гіпербола, літота) та контрастний Контигуальний спосіб дає змогу пов'язувати суміжні предмети, надавати словесному зображенню внутрішньої смислової єдності, компаративний, сприяє окресленню, посиленню семантично значущих складників образно-емоційного мовлення Крім металогічних Т , використовуються також автологічні, коли йдеться про смислову деталізацію (контигуальний Т *чорна земля*) чи порівняння та конструкцію з прикладкою (компаративний Т *сивий як голуб, світе-Боже*) Деякі з них, зокрема антономазія, літота, епітет, можуть набувати ознак і контигуальності, і компаративності За принципом контрастного Т утворені автологічний оксиморон (*гарячий лід*) та металогічна іронія Тропеїчні засоби поетичного мовлення, що розкривають багатство його асоціативних відтінків, посилюють та увиразнюють емоційне й оцінне забарвлення, динамізують семантичні поля, вказують на домінантні ознаки авторського стилю Т досліджували ще античні ритори Їх досвід використовували середньовічні монастирські школи та університети Він відомий і в Київській Русі, зокрема за трактатом «О образех» візантійця Георгія Херобоска, вміщеним в Ізборнику Святослава (1073), але в ньому і в пізнішій літературі (до створення братських шкіл, де викладали піїтику) символи, алегорії й метафори ще не розрізняли Інколи Т відносили до фігур переосмислення Б Томашевський розглядав у його складі метафори з катахрезою, метонімії із синекдохою, епітети, алегорії, перифрази Нині в теорії літератури існують різні погляди на розмежування типів Т Впорядкування класифікації Т належить Г Поспєлову («Художнє мовлення», 1974), який виокремив інакомовну зображальну та виражальну функцію слів (метафора, метонімія, іронія, просте порівняння) із різновидами «словесно-предметної зображальності» (уособлення, символ, алегорія, емблема, гіпербола, паралелізм, складне порівняння), епітет, на думку дослідника, належить до об'єктів синтаксису Ю Лотман вважав, що «будь-яке слово в художньому тексті — в ідеалі троп» Ж Лакан, Ж Дерріда, Юлія Крістева, Р Барт, переглядаючи традицію метанарації та метафізичного мислення, надають Т першорядного значення на противагу поняттю, тому в постмодерністському мовленні сама мова вважається Т

Тропа́р (*грец tropos зворот*) — жанр православної літургійної поезії, лаконічний піснеспів, виконуваний у каноні після ірмоса, звернений до нього, підлеглий його ритму і тональності Іноді Т виконувався після служби Він започаткований, очевидно, у IV ст на змішаній основі світської візантійської та близькосхідної культур, з V ст набув статусу самостійного мелопоетичного жанру, який називали стихірями (X ст), тобто імпровізаціями на мотиви Св Письма Т мав цілісну композицію, тяжів до монументального стилю, орнаментального оздоблення, тому увійшов до церковного богослужіння Використовувався як означник строфи у великій поетичній композиції на зразок давнього кондака, іноді канона Вважається що одним із перших авторів був імператор Юстиніан Однак питання канонічності Т спричинило дискусію, тому що він генетично пов'язаний із народною пісенною традицією, підхопленою єретиками Відомо, що

єресіарх Арій написав чимало «неканонічних» пісень, відомих як аріанські співи Однак Т у православній практиці залишився молитовною піснею, в якій ідеться про сутність певного свята, важливу подію з життя духовного подвижника тощо Твір часто отримував назву залежно від теми, якій був підпорядкований, наприклад Богородичний недільний Т Тексти жанру наведені у Тріоді цвітній та постовій Використовується разом із кондаками, прокимнами та причасними на весь тиждень, з величаннями, кондаками, антифонами, за достойниками Приклад Т Св рівноапостольному великому князеві Володимиру, що виконується 28 липня разом із величанням, кондаком (глас 8), прокименами та причасним

Уподібнився єси купцеві, що шукає доброї перлини, самодержавний Володимире, коли сидів на високому престолі матері городів наших — Богом береженого Києва Випробовуючи і посилаючи до Царгорода, щоб пізнати православну віру, знайшов ти неоціненну перлину — Христа, що обрав тебе, як другого Павла, і змив у святій купелі сліпоту душевну і тілесну Тому святкуємо твоє Успіння ми, люди твої Молися, щоб спастися душам нашим

Т був складником української драми XVIII ст як частина її пісноспіву

Тропеї́чний (*грец tropos зворот*) — див **Троп.**

Трохе́й (*грец trochaios той, що біжить*) — див **Хоре́й.**

Трубаду́р (*франц troubadour, від прованс trober винаходити, віршувати*) — середньовічний провансальський поет (XI—XIII ст), виконавець власних творів (балади, альби, канцони, сирвенти, серенади, романи, пасторелі, секстини тощо) мовою ок при палацах можновладців під акомпанемент скрипки чи іншого інструмента (іноді такі пісні виконували жонглери та менестрелі) Т володіли нотною грамотою Кожна нова пісня співалася на нову мелодію, мала вишукані форми, складну будову строф та римування Збереглося до 900 розмірів тогочасної куртуазної лірики, що, переосмислюючи досвід римської класики, арабо-андалузької та народної поезії, утверджувалася в перебігу гострих дискусій (жанр тенсони) між прихильниками ясної (trobar clar, або leu) та замкнутої, «затемненої» (trobar clus) манери виконання Існував ще прикрашений стиль (trobar ris) Т оспівував куртуазне кохання, лицарське служіння Дамі серця, якою часто була заміжня жінка, радощі земного життя, шляхетні пориви до прекрасного Незважаючи на несхвалення церквою, поезія Т мала багато прихильників Серед п'ятисот авторів найвідомішими були Гільєм IX — герцог Аквітанський (1071—1127), Джауфре Рюдель (прибл 1140—70), Гіраут Борнель (XII ст), Бернарт де Вентадорн, барон Бертран де Борн (прибл 1140 — прибл 1215), Арнаут Даніель (прибл 1180—1220) та ін Їхня творчість вплинула на лірику труверів у Франції та мінезингерів у Німеччині, на формування поезії dolce stil nuovo, на зародження нової європейської лірики, позначилася на творчості «королеви трубадурів» Марії Французької, англійського короля Річарда Лев'яче Серце, арагонського короля Педро II, сеньйора Раймбаута Оранського, графині Беатріс де Діа га ін Після французької інтервенції організованої Ватиканом (Альбігойська війна), Прованс було знищено (1229), що негативно позначилося на творчості Т До доробку Т постійно звертаються письменники наступних періодів Так, мелодрама «Трубадур» (1836) іспанського драматурга А Г Гутьєрреса стала основою однойменної опери Дж Верді Зверталися до теми провансальських поетів Е Ростан («Принцеса Марія»), англійські прерафаеліти, А Майков, О Блок та ін Легенда про Таннгойзера надихала німецького композитора Р Вагнера, поета Г Гейне, прозаїка Т Манна — автора «Чарівної гори» (1924) Ю Клен написав цикл «Прованс», в якому міститься чотири сонети «Бернар де Вентадур», «Бертран де Борн», «Жоффруа Рюдель», «Жоффруа Рюдель Меліcанді» На українську мову твори Т переклав М Терещенко «Пастореля», «Романс» Маркабрюна, «Канцона» Барнарта де Вентадорна, «Канцона» Джауфре Рюделя, «Сирвента» Бертрана де Борна, «Канцона» Пеире де Відаля

Труве́р (*франц trouveres, від trouver знаходити, творити*) — палацовий поет на півночі Франції (переважно Пікардія) у XII—XIII ст, що складав та виконував мовою д'айль (langue d'oil) епічні й ліричні пісні (альби, шансони тощо), джерелом яких були фольклорні твори, писав також п'єси Творчість Т розвивалася при дворах можновладців, зазнала впливу трубадурів, сприяючи розвитку метрики і строфіки, збагачуючись куртуазними мотивами Її характеризує розсудковість, що засвідчили такі жанри, як партимени і тенсони Крім того, поширювалось канцони, сирвенти, пасторелі, реверсі (пісні про весну), батальні пісні Т започаткували жанр рицарського роману Найвідомішими Т були Кретьєн де Труа (прибл 1130 — прибл 1191), Готьє д'Аррас (XII ст), Рауль де Уденк (XII—XIII ст), Одфруа де Батар (XII—XIII ст), які зверталися до любовних мотивів, співець хрестових походів ремісник Конон де Бетюн (середина XII ст — прибл 1220), поет і драматург Жан Бодель (друга половина XII ст), англо-норманська поетка Марія Французька (друга половина XII ст), майстер пасторелі Рішар Семелі (XIII ст), наваррський король Тібо Шампанський Поезія Т вплинула на віршування поетів-городян, на творчість Адама де ла Аля, на школу Гільома де Машо — Дешана (XIV ст)

Трудові́ пісні́ — один із найдавніших жанрів уснопоетичної народної творчості, що сформувався під час громадських та індивідуальних господарських робіт Ритм таких пісень відповідав ритму трудових зусиль, супроводжувався вигуками-приспівами До Т п належать косарські, жниварські, наймитські, бурлацькі, робітничі та ін пісні

Тру́па (*нім Truppe, букв натовп*) — творчий колектив театру

Трюї́зм (*англ truism, від truth правда*) — загальновідома істина, банальність

Трюк (*франц truc, букв спритність*) — ефектний, майстерний прийом у сценічному мистецтві, передусім у цирку Поняття вживається також щодо несподіваного вчинку, спритної витівки, до якої часто вдавалися авангардисти

Тужі́ння — див **Голосі́ння.**

«Туне́ль че́рез Шпре́е» (*нім «Tunel uber Spree»*) — гурток берлінських письменників та «друзів літератури» (1827—97) створений австрійським поетом, фейлетоністом, літературним критиком М-Г Зафіром за зразком віденської «Лумсдальської печери» Його представники не визнавали позахудожньої заан-

гажованості літератури, шанували талант, нехтуючи соціальним походженням автора, якого розглядали як носія сакральних традицій та категорій прекрасного, поєднували естетику бідермайєра з витонченою формою У різний час участь у гуртку брали К -Ф Шеренберг, М фон Штрахвіц, Е Гайбель, П Гайзе, Х Зайдель, малярі А Менцель, Луіза Куглер Одним із найавторитетніших серед них був А фон Платен

Тупи́й рядо́к — рядок без абзаца, що має довжину колонки чи сторінки

Турне́ (*франц tournee, від tourner вертіти, повертати*) — поїздка акторів за певним маршрутом для гастрольних виступів

«Туті́-наме́» («Кни́га папу́ги») — персько-таджицька пам'ятка писемності, написана (1330) Зіяуддином Нахшабі на основі індійської «Шукасаптатш», що зазнала першої обробки в XI ст «Т -н » складається з 52 ночей, або казок, якими папуга розважав свою господиню, щоб затримати її вдома, вберегти її від зради чоловіка Пам'ятка була популярною, перекладалася на тюркські мови, а також фарсі, урду та ін

Тую́г (*тюрк*) — у поезії тюркомовних народів — вірш з омонімічними та каламбурними римами (теджніс) й редифом за схемою *aaba* (рідше *abcb*), подібний до рубаі Йдеться про один із розмірів аруза (рамал-імусаддас-імаксур) Перші Т належать Бурханеддину Сівасі (XIV ст), але він не звертався до теджнісу Основні засади жанру обґрунтував Алішер Навоі у своєму трактаті з питань просодії «Ваги розмірів» (кінець XV ст), апробував його у власній поезії, навів приклади середньоазійських Т у «Зібранні шляхетних» Досліджував Т також Бабур («Трактат про аруз», XVI ст) Цьому жанру віддавали перевагу Луфті, Мир-Саід, Агахі, Амірі, Увайсі та ін В українському віршуванні Т не поширився, з'являється надзвичайно рідко

Я довго жив у яворів,
аж поки й сам уяворів —
мій корінь тягне воду відань,
яку жене уяви рів (М Мірошниченко)

Тьо́ка, або **Наґау́та,** — жанр японської поезії, антитетичний танка Складається з необмеженої кількості чергувань п'яти-, семискладних віршових рядків, яке завершується семискладником Набув поширення у VIII ст і зник із творчої практики у Х ст , як катаута і седока Приклад Т із доробку імператора Юряку у приблизному перекладі І Бондаренка

В руках у тебе кошик
Гарний кошик!
В руках у тебе ножик
Гарний ніж!
Дитятко любе!
На узгір'ї цьому
Збираєш трави ти
А де твій дім? —
І як твоє ім'я,
Спитати хочу
В краю Ямато
Всюди і всіма
Лиш я повеліваю,
Я керую!
Я тут Володар!
А тому і ти
Мені сказати неодмінно мусиш
І де твій дім,
І як твоє ім'я?

У

«У по́шуку теа́тру» — антологія творів молодих українських драматургів (К , 2003), упорядкована Недою Нежданою, складається із шістнадцяти експериментальних за формою п'єс одинадцятьох авторів Видання спростовує думку про занепад драматичного мистецтва в Україні Воно привертає увагу новаторством без нігілістичного ставлення до традиції, пошуками жанрової та стильової самобутності Деякі із запропонованих п'єс не розраховані для сценічного втілення, сприймаються як твори для читання, наприклад віршована драматична поема «Над часом» Анни Багряної «Пастка для миші» І Бондаря-Терещенка, на якій позначилася стилістика І Костецького, відповідає жанру радіоп'єси Вплив І Костецького помітний у п'єсі «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександри Погребінської Досвід драми абсурду освоює А Вишневський («Різниця») Частина творів має вигляд моноп'єси, як-от «Людина» Ю Паскара, а також Неди Нежданої та О Миколайчука Казковий світ привертає увагу Світлани Новицької («Злидні»), Надії Симчич («Вирію, не зникай ») Відмінна від інших драм, представлених в антології, трагікомедія «Останній забій» О Росича, пересипана суржиком

Ува́га — властивість психіки глибше відображати одні предмети на противагу іншим характеризується вибірковістю щодо предметів, явищ, коли з великої кількості подразників свідомість зосереджується на основних У стала предметом вивчення після відмежування від поняття «аперцепція» (І Кант, Г Лейбніц та ін), у працях В Вундта вона була віднесена до процесів, за допомогою яких усвідомлюється зміст об'єкта сприймання, інтегрованого в минулий досвід Цей творчий синтез поглиблений у дослідах Н Ланга, який, розробивши теорію вольової У , пов'язував її з регуляцією ідеомоторних рухів Розрізняють пасивну, мимовільну (орієнтувальний рефлекс) та активну, довільну У , пов'язану з метою діяльності, з організацією поведінки та комунікації, зовнішню (теоретичне і практичне оволодіння дійсністю) та внутрішню (самоспостереження) Її ознаками є концентрація, стійкість, обсяг, здатність до перемикання У залежить від волі та інтересів індивіда, від його діяльності, забезпечує узгодження різних частин дії У художній діяльності У вважається визначальним складником, називається творчою

Ув'я́знений соне́т (*італ sonetto, від лат sonus звук*) — неканонічна строфічна форма іспанського походження, сонет, у якому пов язані римами кінець і початок катренів, кінець катрена і початок

терцета, кінець і початок терцетів, а також кінець і початок сонета

Жура німа перетече в журботу,
І день у глупу ніч протече
І нам у плиннім світі жити доти,
Допоки біль цей і допоки щем

Ачей, сховайсь у закуть, і невроку,
Ані мороки, ні плачу, ні змови,
Ані пророків, ні бридких пророків,
Що в напівпраці сущі, в напівслові

Кленова гілка пророста із болю,
Тернове слово і тернову долю
нам написала на роду зоря
Горять калини ґрона на вісонні
І доня пригорта до личка соняв
Й не гудить долі матінка *стара* (А Мойсієнко)

Угрупо́вання — літературна організація, яка на спільній естетичній платформі об'єднує письменників із різним світосприйняттям, переконаннями, стильовими та жанровими уподобаннями наприклад, в У «ВАПЛІТЕ» об'єдналися революційні романтики, неоромантики, неореалісти У відрізняється від одноріднішої літературної групи, від літературної школи, яка має виразну ідейно-естетичну програму, визнає принципи спадкоємності

Уда́рник — віршовий розмір, вільніший за дольник (паузник), вживається як синонім до акцентного вірша, навіть різновиду дисметричного вільного вірша, яким, на думку дослідника, може бути верлібр, термін А Квятковського У характеризується рівною кількістю логічно сильних наголошених слів, а не кількістю стоп, може бути римованим та неримованим

«УЖ» («Універса́льний журна́л») — ілюстрований літературно-художній місячник (Х , з листопада 1928 до серпня 1929), який виходив у Харкові як видання газети «Пролетар» за редакцією М Бажана, Остапа Вишні, М Йогансена, Л Ковалива, О Слісаренка, Ю Смолича Редакційну роботу виконували Ю Смолич, Л Ковалів, М Йогансен, які, належачи до Техно-мистецької групи «А», прагнули, щоб журнал був позагруповим, залучали до співробітництва колишніх представників ВАПЛІТЕ (М Куліш, А Любченко), «Авангарду» (В Поліщук, Л Чернов), «Плугу» (С Пилипенко), ВУСППу (І Микитенко, І Кулик), укрліфу (М Семенко, О Влизько), позагрупових літераторів (Остап Вишня, Кость Котко, Ю Шовкопляс), а також публіцистів (О Мар'ямов, Ф Кандиба), сатириків і гумористів (Ю Гедзь, В Чечвянський, С Чмельов) У журналі друкували оповідання О Слісаренка, В Вражливого, Ю Шовкопляса, романи («Господарство доктора Гальванеску» Ю Смолича), огляди («Обличчя буржуазної преси» М Йогансена), дотепні анкети, наприклад «Мій перший твір», «Книжка, якої я не напишу», «Кожен про своє»

«Ужи́нок рі́дного по́ля» — збірник з передмовою Н Куцого (псевдонім М Гатцука), упорядкований М Гатцуком (М , 1857) На його сторінках були надруковані нарис про українську мову, народні пісні, думи, приказки і прислів'я

Узага́льнення — логічний перехід думки від індивідуального, окремого, часткового, відображеного в поняттях, судженнях, гіпотезах, питаннях тощо, до загального (універсального), від фактів — до цілісного їх бачення У називають також наслідок таких інтелектуальних операцій, що дає змогу зробити загальний висновок, який ґрунтується на зіставленні, протиставленні окремих предметів і явищ

«Узвы́шша» — літературне угруповання білоруських письменників (1926—31), які вийшли зі складу «Маладняка» В Дубовка, З Бядуля, А Бабареко, К Крапіва, Я Пуща, М Лужанин, К Чорний, В Шашалевич Вони видавали однойменний журнал (1927—31), зверталися до національного фольклору, класичної традиції, наполягали на єдності змісту і форми Їхня творчість сприяла жанрово-стильовому, мовному збагаченню білоруської літератури, запровадженню в ній експериментаторського пафосу, формальних пошуків Представники «У » акцентували на домінуванні національного в художніх творах, тому часто були об'єктом вульгарно-соціологічної критики

Узго́джений вірш — вірш, характерний для курйозної поезії, у якому слова одночасно стосуються кількох рядків, формуючи подвійну семантику

Адам	еступ	утрач
Пр	ник небо	ает
Ісус	авед	отверз

(Іван Величковський)

Отже, можна прочитати одночасно *преступник, праведник, утрачает, отверзает*

У́зус (*лат usus звичай*) — загальноприйняте носіями певної мови вживання слів, словоформ, синтаксичних конструкцій тощо, на відміну від групового, випадкового чи індивідуального слововживання

Укра́дений об'є́кт — поняття на позначення ідеї зникнення у реципієнта ілюзії міфосимволічної, субстанційної межі між артефактом мистецтва та довкіллям Запроваджене П Ван ден Хевелем (1986) для аналізу запозичених текстів у художній творчості постмодерністів Пізніше його використовували для називання парадигмальної фігури постмодернізму як відмови від традиційного типу мислення у семантичному просторі суб'єкт-об'єктних опозицій, стирання онтологічних рубежів комунікативної низки «автор — твір — читач» Постмодерністська чуттєвість визначає, що У о вказує на використання в колажній практиці освоєних модернізмом та авангардизмом готових предметів (ready made), трактованих як мистецтво готового тексту Інтертекстуальна спрямованість сучасної літератури спирається на метод знайдених предметів (found objects), особливо поширених у малярстві Письменники вводять у свій текст не лише центони відомих творів, а й різні гасла, реклами, мовні кліше, написи на стінах, медичні рецепти (ready text), побутове мовлення, тиражовану маскультом квазітекстову реальність Така тенденція зумовлена протестом митця проти псевдоістини, проти тавтології докси, яку застосовували французькі нові романісти Поширене при цьому усунення об'єкт-суб'єктної опозиції призводить до розщеплення визначеності суб'єкта аж до його «смерті» та «смерті автора», а також до знецінення об'єкта як предмета, тому будь-яка спроба його утвердження вважається симуляцією поза знаковим феноменом Водночас зникають межі між адресантом і адресатом, між повідомленням і його змістом, адже У о означає запозичення у дійсності того, що вона «запозичила», тобто йдеться про безнадійність її оновлення

«Украйнецъ» — альманах, упорядкований М Максимовичем, з'явився у двох книгах (М, 1859, К, 1864) Тут друкувалися переважно матеріали самого упорядника «Дещо про землю Київську», «Замітка про землю Волинську», «Про литовського гетьмана князя Костянтина Острозького», «Сказання про Межигірський монастир», «Три пісні 1863 року» тощо Деякі наукові розвідки на зразок забороненого російською цензурою «Сказання про Коліївщину» не були надруковані за життя автора

«Украйнская жизнь» — російськомовний науково-популярний, суспільно-політичний і літературно-критичний місячник (М, 1912—17), що виходив зусиллями українських вчених і публіцистів, обстоював права українців у Росії та поневоленій Україні, пробуджував їх національну свідомість, подавав російськомовним читачам інформацію про духовне життя України За період свого існування часопис опублікував понад сімсот статей та заміток із різних галузей літературознавства, протистояв російським офіційним виданням, виступав активним провідником українського національного руху У створенні журналу брали участь О Саликовський (перший редактор), С Петлюра (постійний редактор), С Єфремов, Д Донцов, В Дорошенко, А Кримський, М Сумцов, О Новицький, Софія Русова, О Лотоцький, М Данько та ін Близьким до часопису був М Грушевський С Єфремов, один з найактивніших публіцистів часопису, друкував актуальні статті під рубрикою «На біжучі теми» Софія Русова порушувала питання літератури, національного виховання Д Донцов, крім публіцистичних нарисів на громадсько-культурні теми, друкував розвідки «Гетьман Мазепа в західноєвропейських літературах», «Поезія індивідуалізму (Леся Українка)» М Грушевський («Українство і питання дня в Росії») досліджував проблеми взаємодії мов у суспільному житті Журнал охоплював представників усіх українських земель (статті Д Донцова, М Лозинського, Г Хоткевича та ін), вперше широко представивши російському читачеві творчість Ю Федьковича, В Стефаника, М Яцківа Часопис спростовував положення циркуляру П Столипіна, в якому обстоювалася асиміляторська ідея «єдиного» російського народу, аргументовано заперечував шовіністичні положення статті «Загальноросійська культура й український партикуляризм» («Русская мысль») П Струве, в якій нав'язувалася «шкідливість» української культури для російської Упродовж 1912—13 журнал організував своєрідне анкетування з українського національного питання, в якому взяли участь академік Ф Корш, лінгвісти І Бодуен де Куртене, О Шаховський, державні діячі С Урусов, В Обнінський, економіст М Туган-Барановський, а також К Арсенєв, Максим Горький, А Луначарський, Є Трубецькой та ін Підсумовуючи їх міркування, С Петлюра («Про переоцінку») зазначив, що розуміння української проблеми російською інтелігенцією не збігається з політикою офіційних кіл Під час Першої світової війни редакція різко засудила заходи російських окупаційних військ щодо придушення національного руху в західноукраїнських землях

«Украйнский альмана́х» — перший в Україні альманах (Х, 1831) за редакцією О Шпигоцького, за участю І Срезневського та І Розковшенка, які належали до Харківської школи романтиків Крім наукових і літературно-критичних статей («Про шляхетне в природі», «Декілька зауваг про критику», «Думки і зауваження»), у ньому опубліковано низку українських народних пісень і дум, вірші та балади Л Боровиковського, О Шпигоцького, уривок з поеми «Полтава» О Пушкіна у перекладі Є Гребінки Поданий О Євецьким прозовий уривок «Гаркуша» (розповідь про відомого ватажка селянських повстань) містив зразки української розмовної мови Значну частину альманаху приділено віршам Є Гребінки, Ф Морачевського, І Срезневського, І Розковшенка Через брак коштів наступні випуски альманаху не з'явилися

«Украйнский ве́стник» — перший в Україні літературно-науковий і громадсько-політичний місячник невеликого формату (Х, 1816—19) за редакцією професорів Харківського університету Р Гонорського, Є Філомафітського, а також Г Квітки-Основ'яненка Видання мало на меті «дати найповніше уявлення про саму Україну», містило рубрики науки, літератури, мистецтва, місцевої хроніки (її вів Г Квітка-Основ'яненко), закордонних відомостей та дитячого читання Тут друкувалися розвідки з українського минулого, зокрема велика за обсягом стаття «Богдан Хмельницький» та «Вступ до малоросійської історії» М Маркова, нарис «Про Малу Росію» Г Квітки-Основ'яненка, «Історичні зауваги про Малоросію, від смерті Богдана Хмельницького до Полтавської битви» Г Грабовського, етнографічні матеріали (Г Успенський, О Льовшин, І Вернет М Марков) Так, О Льовшин досліджував ментальність українців, «ніжних, виразних» пісень Друковано також публікації, в яких пропагувалися наукові знання, просвітницькі ідеї французьких енциклопедистів, порушувалися питання, що стосувалися політичного та суспільного ладу (Т Осиповський, Р Гонорський, І Воронов, М Грибовський, В Каразін та ін), різноманітний матеріал вміщений в інформативно-хронікальному відділі («Харківські записки», спогади Вернете та Г де Кальве про Григорія Сковороду) Авторами статей із проблем мови, літератури та мистецтва були Р Гонорський, Є Філомафітський, В Маслович З кількома перекладними статтями і власними додатками, що стосувалися літератури, завдань літературної критики, виступив П Гулак-Артемовський Г Квітка-Основ'яненко опублікував свої гумористично-сатиричні «Листи до видавця Фалалея Повинухіна», П Гулак-Артемовський — байку «Пан та собака», «Супліку до Грицька Основ'яненка» Журнал був заборонений цензурою

«Украйнский журна́л» — літературно-художній, науковий і громадсько-політичний двотижневик (Х, 1824—25) за редакцією ректора Харківського університету П Гулака-Артемовського та професора О Склабовського На його сторінках були вміщені статті про найновіші філософські, наукові теорії і відкриття, матеріали з історії, світового мистецтва та мистецтва України, етнографічні описи, передусім Слобожанщини, відомості про стан освіти, події громадського та культурного життя міста і краю Тут уперше в історії української періодики з'явилася присвячена українській літературі стаття «Деякі зауваги щодо історії та характеру малоросійської поезії» І Кульжинського з оглядом народнопоетичної творчості та писемної літератури від Григорія Сковороди до І Котляревського Журнал популяризував альманах «Полярная звезда», друкував також твори

декабристів В. Раєвського, К. Рилєєва, аналізував його поему «Войнаровський». Це спричинило заборону його цензурою.

«Украйнский сбо́рник» — збірник, заснований І. Срезневським для систематичної публікації художніх творів українських письменників, народної творчості, літописів і матеріалів з історії України (Х., 1838). У першій книзі була вперше опублікована п'єса «Наталка Полтавка» І. Котляревського з передмовою, словником та коментарями. Другу книгу (1841), яка містила водевіль «Москаль-чарівник» І. Котляревського, було видано за сприяння М. Щепкіна та М. Гоголя.

«Украї́на» — назва кількох видань. Так називали історико-етнографічний та літературний журнал (К., 1907), що був продовженням «Киевской старины». На його сторінках з'являлися цінні матеріали з історії та літератури, огляди тогочасної періодики. Твори художньої літератури тут не друкувалися. У 1908—1913 замість нього почали виходити «Записки українського наукового товариства» в Києві. Спроби його поновлення у кількох числах були здійснені в 1914 та 1917, супроводжувалися публікацією двох «Українських наукових збірників» (М., 1915, 1916). У 1924—32 він функціонував як науковий українознавчий часопис, орган ВУАН, виходив один раз на три місяці. Дослідження, надруковані в журналі, присвячувалися постатям Т. Шевченка, М. Максимовича, М. Драгоманова, І. Франка, громадським та літературним зв'язкам українців XIX ст., що перебували в межах Російської та Австро-Угорської імперій, національній історії. У 1941 виник однойменний громадсько-політичний, літературно-художній, ілюстрований журнал, що тимчасово припиняв свою діяльність у зв'язку з війною, але з 1943 став місячником, з 1955 — двотижневиком, з 1963 — тижневиком, а з 1970 мав англомовний відповідник. Таку саму назву мало зініційоване І. Борщаком неперіодичне видання, яке друкувалося з 1949 у Парижі, до 1953 з'явилося десять його чисел. У ньому діяли постійні рубрики «Документи», «Забуті сторінки», «Про згаслих», «Україніка», «Огляди і рецензії», «Науково-культурна хроніка». Київський дослідник І. Забіяка уклав і видав (2000) хронологічний покажчик цього часопису.

Українізáція — в СРСР — різновид коренізації, тобто розвитку національних культур, літератур, мистецтв (1928—30). Компартія ще не мала можливості приборкати цей процес, тому змушена була тимчасово погодитися з його існуванням, взяти під свій контроль. До такого кроку її спонукав крах сподівань на світову пролетарську революцію, загравання із постколоніальними націями, прикладом для яких мали стати радянські республіки, про що мовилося на XIII з'їзді РКП(б) у 1923 та п'ятому конгресі Комінтерну (1924). У підтримували і реалізовували переважно націонал-комуністи, які спростовували провокативну псевдотеорію про «боротьбу двох культур» — сильнішої, перспективної, «міської» російської та безперспективної «сільської» української, поширювану другим секретарем ЦК КП(б)У Д. Лебедем. У несприятливих для української культури умовах національну свідомість підтримували письменники та науковці з ВУАН, де діяв Інститут української мови (1921), очолений А. Кримським. Це спричинило появу директив Пленуму ЦК КП(б)У (1922), ухвали VII Всеукраїнської партконференції (1923), декрету Раднаркому УСРР «Про заходи у справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ» (1923), декрету ВУЦВК та Раднаркому УРСР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і сприяння розиткові української мови» (1 серпня 1923). На підставі постанови Президії ВУЦВК УРСР від 30 квітня 1925 діяла очолена В. Чубарем Всеукраїнська комісія українізації (М. Скрипник, О. Шумський, В. Затонський, Л. Каганович, О. Шліхтер, М. Попов, І. Клименко та ін.). У поширювалася не лише в межах республіки, а й поза нею (Кубань, Воронежчина, Бєлгородщина, Кобринщина, Саратов, Зелений Клин, Сірий Клин тощо), де проживали українці. Там відкрили Краснодарський, Бєлгородський, Благовєщенський педагогічні інститути та українське відділення на філологічному факультеті Воронезького університету, у Ленінграді діяло Наукове товариство української культури, літератури та мови, створювалися курси українознавства. У тезах ЦК КП(б)У «Про підсумки українізації» (2—6 червня 1926) наголошувалося на потребі У. зросіянізованого робітничого класу, партапарату, де на одного україномовного функціонера припадало семеро російськомовних. Основні положення цих тез підтверджені також і в постанові Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в справі художньої літератури» від 10 вересня 1926. Велике значення мав «скрипниківський» правопис, затверджений М. Скрипником 6 вересня 1929, опрацьований державною Комісією для розробки правил правопису української мови. У ньому було враховано результати дискусії між прихильниками етнографізму (врахування діалектів та архаїзмів) та синтетизму (мовний пуризм) української мови, розв'язано лінгвістичну проблему, нормалізовано літературну мову, яку збагатили живонародною, розроблено фахову термінологію. Відбулося розширення мережі національної освіти: наприкінці 30-х XX ст. 80% початкових та семирічних шкіл здійснювали навчання українською мовою. У пресі досягла 87,5%. Поряд із дванадцятьма єврейськими та шістьма російськими театрами діяло 66 українських театрів. Розвивалася національна література та кінематографія. У позначилася на Літературній дискусії 1925—28, на творчих пошуках письменства. Тому йдеться про «добу культурного відродження України», що охопила всі її етнічні сфери. У стимулювала розвиток культури і літератури національних меншин на землях України, які відкривали польські, єврейські, грецькі, татарські школи, поширювали свої періодичні видання, утверджували письменство, формували вищі навчальні заклади, наприклад польський Інститут народної освіти у Києві, Ново-Полтавський єврейський сільськогосподарський інститут. У. не мала міцної соціальної основи, була підтримана тільки українською інтелігенцією, іноді прокомуністичної орієнтації, тобто «дуже тонким прошарком суспільства» (Ю. Шевельов), тому ставала неперспективною, «усе більше й більше заважала, принципово суперечила процесові формування великодержавницької адміністративно-командної системи». Під час У. 20-х компартія продовжувала боротьбу з національно свідомими українцями, у 1927 було усунуто з посади і відіслано до Москви О. Шумського, у 1930 — закрито Центральні державні курси української мови, у 1932 — українські школи всіх типів та періодичні видання за межами УРСР, 1938 — скасовано школи національних меншин. У

30-ті припинилася підтримка з коренізації, задокументована підписаною Й Сталіним та В Молотовим грудневою телеграмою (1932), в котрій було засуджено У як справу «буржуазних націоналістів», рекомендовано до осені 1933 перейти на російську мову викладання та спілкування Цього вимагала централізація радянської влади, якій підпорядковувалася ідея злиття націй в одну спільну, радянську, насправді російську

Украї́ніка — література про Україну, її історію, звичаї, культуру, письменство, мистецтво тощо

Україні́стика — інтеграційна галузь філології, яка вивчає українську мову, культуру Йдеться про літературознавство, мовознавство, фольклористику, етнографію, етнологію Її основи віднаходять у глосах пам'яток писемності києворуської доби та низці рукописів і першодруків доби бароко, у творчості письменників нової та новітньої української літератури Традиція У обґрунтована в науковій діяльності Харківської школи романтиків, Кирило-Мефодіївського братства, Громади, «Просвіти», Наукового товариства імені Тараса Шевченка, ВУАН, АН УРСР, НАН України, інтелектуалів еміграції, які у різних галузях знань розкрили сутність та розмаїття української культури, яка розвивалася за несприятливих умов У поширена в Канаді (курси української мови у Саскачеванському, Манітобському університетах, У в Оттавському, Торонтському, Альбертському та ін університетах, у Канадському інституті українських студій при Альбертському університеті, зусиллями якого видано п'ятитомну англомовну «Енциклопедію України», журнали «Journal of Ukrainian Graduate Studies», «Studia Ukrainica», у Всесвітньому товаристві плекання української мови у Вінніпезі тощо), у США (Наукове товариство імені Тараса Шевченка, Українська вільна академія наук, Українська асоціація університетських професорів, Український науковий інститут Гарвардського університету з найбільшою у світі бібліотекою, на рахунку яких значна частина українських видань, Коледж Св Василя у Стамфорді та ін), в Австралії (Фундація українознавчих студій в Австралії, Лекторат україністики імені Миколи Зерова, австралійський відділ Наукового товариства імені Тараса Шевченка, видавництва «Ластівка», «Книга» тощо), у Франції (Наукове товариство імені Тараса Шевченка в Європі, Французька асоціація за розвиток українознавства), в Англії (Асоціація україністів Великобританії), а також у Чехії, Польщі, Болгарії, Австрії Майже не розвинута У в Росії та Білорусі, де проживає багато етнічних українців Інколи значні матеріали з У зосереджували і накопичували приватні особи (колекціонери), серед яких найвідомішою вважається унікальна бібліотека родини Теодосія, Анастасії та Лідії Онуферків із Філадельфії, що нині зберігається у Науковій бібліотеці Науково-дослідного інституту українознавства (Київ)

Українозна́вство — різновид народознавства, інтегровані в одну наукову дисципліну дані про українців на етнічній території, мову, звичай, традиції, матеріальну і духовну культуру, їх зв'язки з іншими народами Проблемами У займається нині Науково-дослідний інститут українознавства (Київ)

«Украї́нська видавни́ча спілка» — видавництво, засноване у Вінніпезі (1910) редактором тижневика «Український голос» В Кудриком Серед багатьох книг, що з'явилися тут, найпомітніший «Кобзар» Т Шевченка, який був передруком видання, що з'явилося у львівській «Просвіті» з передмовою Б Лепкого На його основі невдовзі постала «Ілюстрована Шевченківська бібліотека» у 24 книжках

Украї́нська літерату́рна енциклопе́дія — перше видання узагальненого змісту, започатковане 1988, яке всебічно висвітлює історію національної та світової літератури, містить лаконічні портрети письменників, літературознавців, перекладачів, бібліографів, фольклористів, а також статті про стильові тенденції, жанри, тропи, стилістичні фігури, елементи віршознавства, відомості про видавництва, періодику тощо У л е друкується у видавництві «Українська енциклопедія» ім М Бажана (Київ) за активної участі наукових співробітників Інституту літератури ім Т Шевченка НАН України Її редакційну колегію спочатку очолював І Дзеверін, нині — М Жулинський Із запланованих п'яти томів з'явилося три (до літери Н)

«"Украї́нська му́за". Поети́чна антоло́гія од поча́тку до на́ших днів» — антологія української поезії (К , 1908), що з'явилася заходами та за редакцією О Коваленка Охоплювала надбання української поезії поч XX ст , різні художні напрями (романтизм, реалізм, імпресіонізм), школи, містила твори, які раніше на Наддніпрянській Україні через цензурні заборони не могли бути надруковані Виходила окремими зошитами, які мають наскрізну нумерацію — всього 12 випусків В антології вміщено твори 125 поетів Вперше у царській Росії в антології опубліковані гімн «Ще не вмерла Україна» П Чубинського, «Не пора» І Франка та ін Деякі твори з огляду на цензуру упорядник змушений був подати скорочено з дозволу авторів Згодом деякі учасники «У м» взяли участь у національно-визвольних змаганнях (І Липа, М Славинський, С Шелухин, І Огієнко, С Черкасенко та ін), після поразки яких емігрували Частина авторів антології була репресована радянською владою (М Вороний, Г Чупринка, М Чернявський, О Луцький та ін) «У м » подавала довідково-біографічні матеріали про кожного з авторів, була оформлена відомим художником І Бурячком У 1993 акціонерне товариство «Обереги» здійснило фототипічне перевидання «У м »

«Украї́нська накла́дня» — одне з перших українських видавництв, засноване Я Оренштайном у Коломиї (1903—39), яке в 1919 змушене переїхати спочатку до Лейпцигу, а потім — до Берліна та Варшави Воно здійснило видання унікальної 230-томної «Загальної бібліотеки» українського та зарубіжного письменства, а також заходами Є Вирового надрукувало «Кобзар» (1921) Т Шевченка за редакцією В Сімовича без цензурного втручання

«Украї́нська трибу́на» — газета української еміграції (Варшава, 1921—22), ініційована О Саліковським за редакцією В Островського, В Ковальчука На її шпальтах з'являлися злободенні статті С Петлюри, О Саліковського, Л Чикаленка, В Садовського, І Огієнка, О Лотоцького та ін А Ніковський, студія якого («Ронсеваль і Крути») викликала гостру дискусію про роль жінки в еміграції, Є Бачинський, П Зайцев, Б Гридень, М Вороний висвітлювали проблеми тогочасного літературно-мистецького життя У виданні з'явилося чимало біобібліографічних оглядів, коротких рецензій Таку саму назву мала газета періоду МУРу (Мюнхен, 1946—49) за редакцією З Пелен-

ського, в якій висвітлювалася хроніка емігрантського життя, зокрема у таборах Ді-Пі. Вона друкувалася в однойменному видавництві, де з'явився також часопис «Арка».

«Украї́нська ха́та» — літературно-художній, критичний та публіцистичний щомісячний журнал модерністів (К., 1909—14) за редакцією критика і письменника П. Богацького та співпраці М. Євшана (Федюшка), М. Сріблянського (Шаповала) та ін. На сторінках часопису друкувалися поетичні, прозові твори письменників, передусім модерністів Галичини і Наддніпрянщини (Ольга Кобилянська, М. Яцків, В. Винниченко, Г. Чупринка, М. Вороний, О. Коваленко, Г. Хоткевич та ін.), митців молодшого покоління (М. Рильський, П. Тичина, Галина Журба, Христя Алчевська, Л. Пахаревський тощо). Помітне місце у часописі посідала літературна критика, громадсько-культурна публіцистика (статті П. Богацького, М. Євшана, М. Шаповала). Часопис стежив за розвитком європейських літератур: друкував твори зарубіжних письменників П. Альтенберга, С. К'єркегора, С. Прюдома, П. Нансена, Ю. Словацького та ін. в українських перекладах. Характерними для «У. х.» були літературні портрети видатних діячів української культури: М. Грушевського, М. Яцківа, І. Франка, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, П. Куліша та ін. Регулярно з'являлися огляди книжок у Галичині та Наддніпрянщині. Опубліковані в журналі поетичні твори 43 поетів (Христя Алчевська, М. Вороний, П. Карманський, М. Жук, Б. Лепкий, Я. Мамонтов, О. Олесь, В. Пачовський, П. Тичина, М. Чернявський, М. Шаповал, М. Рильський та ін.) увійшли до антології «Українська хата» (К., 1990), упорядкованої Вал. Шевчуком. Журнал репрезентував своє бачення раннього етапу українського модернізму, проголошуючи українців самотворчою вічною цінністю. М. Сріблянський, обґрунтовуючи індивідуалізм та вишукану естетику, полемізував з народницькою газетою «Рада», критикував практику дрібних справ та інерцію українофільства.

Украї́нська шко́ла в австрі́йській літерату́рі — умовна назва письменників-буковинців та галичан у письменстві Австро-Угорської імперії. Вони, об'єднані територіально і тематично, не мали спільної естетичної програми, сприймалися, за спостереженням італійського германіста К. Магріса, як наднаціональний етнічно-культурний комплекс, пов'язаний із габсбурзьким міфом про добу Франца-Йосипа як золотий вік із притаманним змішуванням націй та культур. Часові межі У. ш. в а. л. встановлюють від другої половини XIX ст. до 1914, інколи — до міжвоєнного двадцятиліття XX ст. Першими письменниками цієї школи були уродженці Буковини. Перейняті ідеями революції 1948, вони заснували у Чернівцях свої періодичні видання, обстоювали права національних меншин. З ними був пов'язаний морав'янин Е.-Р. Нойбауер, професор гімназії, редактор газети «Буковина», автор збірки «Пісні з Буковини» (1855), збирач народних легенд, передусім про опришків. Деякими з них скористався Ю. Федькович (балади «Юрій Гінда» і «Шипітські берези»). Е.-Р. Нойбауер видав також «Буковинські оповідання» (1968). Першим німецько-українським письменником вважається сучавець Л. Сімігінович-Штауфе (1832—97), відомий за низкою оповідань та новел, опублікованих у віденських журналах, за поетичною збіркою «Вітання з Нижньої Австрії» (1855), зібраннями фольклору «Буковинські народні легенди» (1885), «Малоросійські народні пісні» (1888). Тіролець Й. Г. Обріст надрукував критико-біографічний нарис про Т. Шевченка та чотирнадцять вільних перекладів його лірики («Тарас Григорович Шевченко, малоросійський поет», 1870), деякі точні переклади з «Кобзаря» («До Основ'яненка», «Казказ»; початок 1880) належать В. Умляуту фон Франквелю із Жешува. Досліджував україністику й К. Е. Францоз із Чорткова. Були популярними його нариси «З напів-Азії» (1876—88), де йшлося про українське письменство, як і переклади українських народних пісень, оповідання («Повстання у Воловцях», «Староста з Біли», «Німий» тощо), роман «Боротьба за своє право» (1881), що став інтертекстуальною основою драми «Юрко Довбиш» М. Старицького. Значною постаттю був львів'янин Л. Захер-Мазох, відомий за творами, які висвітлювали явище мазохізму; він звертався й до українських тем: повість «Дон-Жуан з Коломиї» (1864), роман «Новий Йов» (1878), оповідання «Саша і Сашко», «Василь Гимен», «Гайдамака», «Старий каштелян», нарис «Обжинки». Більша частина творів бродівця Й. Рота (1894—1939) присвячена Галичині, частково Волині: книга репортажів «Безкінечна втеча» (1924), романи «Йов« (1930), «Марш Радецького» (1932), «Тарабас, гість на цій землі» (1934), «Сповідь убивці» (1936), «Фальшивий тягарець» (1937), низка оповідань. Трагічна доля галицького німецького села Бруннenталь висвітлена у романах «Свята стрічка» (1938) та «І все-таки земля цвіте» (1941) Рози Планнер-Петелін (псевдонім Геді Цеклер), яка звернулася до аналізу непростих українсько-німецьких стосунків у романі «Титинівський лікар» (1961). До цієї школи можна зарахувати і львів'янина, прихильника натуралізму Г. Вебера-Люткова (псевдонім Г. Покорного), який видрукував книги новел «Дрімаючі душі» (1900), «Чорна мадонна» (1901), що мали спільний заголовок «Малоросійські історії». Традицію цієї школи продовжили М. Шпербер («Наче сльоза в океані», 1961; «Господні водоноси», 1974), чернівчанин Г. фон Реццорі («Магрібінські історії», 1953; «Горностай з Чернополя», 1958» «1001 рік Магрібінії», 1967; «Квіти в снігу», 1989; репортаж «Повернення в Чернопіль», 1991), де він, порушуючи екзистенційні проблеми, містифікував життя Буковини та Чернівців. Така німецькомовна література не видається маргінальною в західноукраїнському письменстві, доповнює творчість Ю. Федьковича, І. Франка, Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської, О. Турянського та ін., сприймається як феномен на межі різних національно-культурних дискурсів. Його досліджували Ф. Погребенник, Я. Гуць, Анна-Галина Горбач, наводячи аналогії з українською школою в польській літературі та українською школою в російській літературі.

Украї́нська шко́ла в по́льській літерату́рі — течія романтизму, заснована у 20-ті XIX ст., репрезентована польськими поетами, передусім із Правобережжя, які або зверталися до козацької тематики, або писали переважно українською мовою, переосмислювали український фольклор та історію. Їх твори друкувалися на сторінках журналів «Атенеум», «Русалка», виходили окремими книжками. Термін запровадив у 1837 критик О. Тишинський, поширювали його також М. Грабовський («Про українську школу в поезії»,

1840), А Міцкевич (лекція XXX, прочитана 17 червня 1842 на другому курсі циклу «Слов'янське письменство»), Е Дембовський («Думки про розвиток нашої літератури у XIX ст ») Засновниками цієї школи були Ю Б Залевський, А Мальчевський та С Гощинський, які репрезентували три візії України козацьку, шляхетську, гайдамацьку Поряд з українською у польській літературі також виникали інші школи — галицька, литовська У польській літературі, де було важливе відродження понищеної трьома переділами держави, вони ставали маргінальним, екзотичним явищем, натомість в українському письменстві — значною подією Одним із перших до висвітлення творчості представників української школи звернувся П Чубинський («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край », 1872, Т 7), розмежувавши її на козацький та шляхетський «відділи» За його спостереженням, представники цієї школи ідеалізували козацтво, змальовували його без урахування історичних та національних реалій, що справляло театралізований ефект Вони вбачали у ньому ідеал втраченої свободи, яку намагалися повернути в художніх, виповнених історіософським пафосом текстах і в антиросійських повстаннях, що завершувалися поразкою А Мальчевський (поема «Марія», 1825) подавав у творах описи розкішної української природи, меланхолійній ліриці Б Ю Залеського притаманні мотиви, образи українських дум, пісень, легенд, казок («Дума гетьмана Косинського», 1822, «Збаразька битва», 1840), твори С Гощинського («Канівський замок», 1828) передавали похмурий колорит гайдамаччини, деталізація козацького побуту визначальна для прози М Чайковського («Козацькі повісті», 1837, «Вернигора», 1838, «Гетьман України», «Українки», 1841) Захоплення етнографією та уснопоетичною творчістю супроводжувалося притаманним романтизму посиленням уваги до місцевого колориту, екзотичністю («Поділля Описова поема» М Гославського, 1826—27), застосуванням перифраз фольклору, що найповніше втілилося у доробку поетів, чиї українські вірші та пісні переймав простолюд Найвідомішими серед них були Т Падура, С Осташевський, А Шашкевич, Д Бончковський та ін, частина з них відома під назвою балагульників Адекватніше козацьке життя відтворювали представники шляхетського «відділу» О Гроза («Канівський пан староста», 1836), Т А Олізаровський («Заверуха», 1836, «Хрест в Передилі», 1839, «Соня», 1839, «Смута», 1852), М Єзгельський («Україна», 1837, «Козак Сава», 1841), Е Галлі («Тимофій Хмельницький», 1842, «Запорожець», 1854), М Грабовський («Коліївщина і степи», 1838, «Гуляйпільська станиця», 1841), З Фіш («Тарасова ніч», 1842, «Конашевич у Білгороді», 1843), Л Семенський («Наречений», 1838), Г Жевуський («Краківський замок», 1848, «Запорожець», 1854), та ін Ця школа вплинула на композиторів М Завадовського, І Комаровського, К Любомирського та ін, поетів Ю Словацького («Змій», 1831, «Срібний сон Саломії», 1844), З Красинського («Агай-Хан», 1832) Центральною постаттю їхніх творів переважно був козак із лицарськими рисами характеру Їх зацікавлення українською словесністю та минулим перегукувалося із науковими студіями Вацлава з Олеська, Жеготи Паулі, які знайомили з нею польську громадськість Специфіку української школи в польській літературі вивчали як польські (М Мохнацький, М Грабовський, П Хмельовський, С Здзярський, Ю Третяк, М Якубець, В Кубацький, С Козак, Галина Круковська, С Маковський та ін), так і українські дослідники, зокрема І Франко, який зараховував до неї також представників новолатинських поетів (С Кльонович, Ш Шимонович, В Коховський, Я Потоцький), а також доробок С Трембецького, Ф Карпінського І Красіцького Творчу спадщину письменників цієї школи досліджували В Гнатюк, О Колесса, В Щурат, М Мочульський, А Верба (псевдонім А Середницького), В Крементуло, Р Кирчів, Р Радишевський, Г Грабович, Є Нахлік, Марія Брацка, а також французький історик Д Бовуа

Украї́нська шко́ла в росі́йській літерату́рі — умовна назва групи українських письменників, які застосовували російську мову у своїх прозових творах, відображаючи її засобами українську ментальність, переосмислюючи українську історію Така тенденція проявилася у наративах О Сомова, М Наріжного, але найбільше — у творчості М Гоголя, який, за спостереженням І Мандельштама, завжди мислив по-українськи, при перекладі своїх текстів на російську мову часто порушував її нормативи Мова М Гоголя швидше продовжувала інерцію книжної мови давньої української літератури Його творчість раннього періоду («Вечори на хуторі коло Диканьки», 1831—32) сприймається як один з останніх сплесків традиції бароко, інерція якого простежується у виданні «Миргород» (1934), позначеному романтизмом і м'яким гумором Гоголівська концепція національного мистецтва обґрунтована у статтях з української фольклористики та історіографії у збірці «Арабески» (1934) М Гоголь вплинув на російську літературу, поступово вписувався в її річище, починаючи від сатиричної комедії «Ревізор» та «Петербурзьких повістей», які засвідчили зміни стильової манери письменника та його зображально-виражальної палітри, що ставала похмурішою, монохромнішою Творчість М Гоголя зумовила переорієнтацію російської літератури від пушкінського (аполлонійського) спрямування до гоголівського (діонісійського), відомого під назвою натуральної школи, позначилася передусім на творчості Ф Достоєвського Рання проза М Гоголя вплинула й на нове українське письменство, зокрема на творчість Т Шевченка («Гайдамаки»), П Куліша («Чорна рада»), О Стороженка («Марко Проклятий») тощо

Украї́нське коза́цтво: Мала́ енциклопе́дія — довідкове видання, присвячене історії, військовому мистецтву, громадському устрою, судочинству, побуту, звичаям українського козацтва, його міжнародних зв'язків, традицій Видається Науково-дослідним інститутом козацтва Запорізького національного університету з 2002 (керівник авторського колективу Ф Турченко, відповідальний редактор С Лях, науковий редактор — Д Пилипчук) Літературну частину енциклопедії репрезентують стислі портрети письменників (українські — Касіян Сакович, Самійло Величко, І Котляревський, М Гоголь, Я Кухаренко, Є Гребінка, Т Шевченко, П Куліш, Д Мордовець, М Старицький, І Нечуй-Левицький, І Франко, А Чайковський, Остап Вишня, О Довженко, В Сосюра, Б Лепкий, Зінаїда Тулуб, П Панч, О Ільченко, Ю Мушкетик, П Загребельний, Вал Шевчук, Ліна Костенко, М Вінграновський та ін, зарубіжні — Г де Боплан, Ю Словацький та ін),

у творах яких зображене козацтво, а також статті «Художня література українська про козацтво», «Художня література польська про козацтво», «Художня література російська про козацтво», «Німецькомовна художня література про українське козацтво», «Українська школа в польській літературі, «Історичні пісні», «Думи» тощо У 2005 з'явилося друге, доповнене видання

«Українське сло́во» — назва кількох періодичних видань Першою із них була антибільшовицька газета (Рівне, Житомир, Старокостянтинів, 1920) за редакцією О Кваса, де, крім політичних матеріалів, друкували вірші Б Грінченка, оповідання «На свіжі могили» М Ізика тощо Під такою назвою невдовзі з'явилася громадсько-культурна газета (Берлін, 1921—26) за редакцією З Кузелі, видання української еміграції, яка підтримувала гетьмана П Скоропадського Тут друкувалася хроніка українського життя у Німеччині, діяльності державних установ, товариств у еміграції, подавалася інформація про події в Україні Значне місце відводилося творам Т Шевченка, І Франка, Лесі Українки, О Олеся, М Вороного, Б Лепкого та ін При газеті діяло однойменне видавництво, яке, крім науково-популярних книг, друкувало серію «Бібліотека "Українського слова"», де з'явилося понад 50 видань, зокрема «Слово о полку Ігоревім», двотомні «Твори» І Котляревського, ілюстрований «Кобзар» Т Шевченка, двотомні «Твори» П Куліша, упорядкований З Кузелею науковий збірник «Пам'яті Івана Франка» тощо Воно започаткувало також серію «Українська народна бібліотека», до складу якої входила двотомна антологія «Золоті струни», що містила твори від найдавніших часів до початку XX ст, роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, друкувало щотижневик «Літопис політики, письменства і мистецтва» (1924) Пізніше найвідомішою стала газета «У с», заснована в 1939 проводом ОУН-М, хоч видавцем вважався Український народний союз У формуванні окремих її чисел брали активну участь В Мартинець, М Сціборський, М Капустянський, О Ольжич, Д Андрієвський, Є Онацький У 1939 у ній часто з'являлась інформація У Самчука про героїчні і трагічні події в Карпатській Україні Редакційний колектив ініціював формування Першої української друкарні у Франції Під час Другої світової війни випуск газети було тимчасово призупинено у зв'язку з окупацією Парижа Її видання поновлено на короткий час у Києві у другій половині 1941 — початку 42, але редакцію розгромили гестапівці На основі газети з'явилися «Літаври» Тривалий час (1948—77) «У с» редагував журналіст, літературний критик О Штуль-Жданович Після проголошення незалежної України редакція «У с» переїхала до Львова, а згодом до Києва Частина еміграції не погодилася з таким рішенням, тому в Парижі виходить однойменна газета, обов'язки головного редактора якої виконує Ю Лазарчук При ній діє молодіжна редакція Союзу українських студентів у Франції

Український альмана́х — різножанровий збірник творів українських та зарубіжних письменників (Київ — Відень, Нью-Йорк, 1921), упорядкований А Крушельницьким Поряд із творами І Котляревського, Т Шевченка, М Гоголя, М Максимовича, П Куліша, І Нечуя-Левицького, І Франка, Лесі Українки, М Коцюбинського, А Кримського, І Крип'якевича, М Грушевського, М Сумцова та ін У ньому були представлені твори Гомера, Б Пруса, І Вазова, листи Т Шевченка до М Лазаревського, українські народні казки, легенди, думи, пісні, загадки тощо

«Український за́сів» — літературний, громадсько-політичний журнал, заснований В Петровим в окупованому німецькими фашистами Харкові (жовтень 1942) На його сторінках друкувалися різножанрові твори У Самчука, Ю Бойка, В Домонтовича (Петрова), Марії Галич, В Державина, М Зерова, Є Яворського, В Гришка, Гр Шевчука (псевдонім Ю Шевельова) та ін

«Український інвалі́д» — видання українських інвалідів в еміграції (Каліш, 1921—31) за редакцією В Рогози, М Садовського Крім політично та національно заангажованого матеріалу, тут друкувалися нариси, новели, фейлетони Ю Липи, П Опаренка, Є Маланюка, В Сільського, І Гаврилюка, вірші Є Маланюка, В Конопацького тощо Окремі видання присвячувалися С Петлюрі

Український науко́вий збі́рник — наукове видання (К, 1916), що розпочиналося некрологом про О Русова, містило етнографічну студію «Про Закрутки» Хв Вовка, статті «Новіша література по історії в[еликого] кн[язівства] Литовського» М Грушевського, «Справа Ксенії Рознач (сторінка давнього київського життя)» Л Орленка (псевдонім О Левицького), «Жалованая грамота» полтавському полковнику Івану Черняку в 1718 р», «Думка про українську духовну часопись 60-х років XIX в» С Єфремова, «Російсько-українські паралелі в творчості Т Г Шевченка» І Стешенка тощо У збірнику зроблено огляд нових книг, висвітлено новини письменства і науки

Український науко́вий інститу́т — центр україністики, зініційований гетьманом П Скоропадським (Берлін, 1925—45), активними співробітниками якого були В Кубійович, Д Антонович, Б Крупницький та ін Обов'язки першого директора виконував Д Дорошенко З'явилося три томи «Записок Українського наукового інституту», де друкувалися статті І Мірчука, Д Чижевського, С Смаль-Стоцького, В Залозецького, В Старосольського та ін, виходив періодичний белетень «Вісти У І Н у Берліні» (1933—38), а також німецькомовний бюлетень для ознайомлення іноземців з українськими проблемами З'явився підручник «Handboot der Ukraine» І Мірчука та посібник «Geschichte der Ukraine» Я Рудницького Наприкінці Другої світової війни інститутська бібліотека україністики була знищена

«Український письме́нник» — видавництво художньої літератури, підпорядковане НСПУ Засноване у 1933 під назвою «Радянська література» у Харкові, з 1934 діяло у Києві, з 1939 стало відоме як «Радянський письменник» Тут постійно друкувалися різножанрові твори українських письменників, інколи в серіях «Бібліотека поета», «Шкільна бібліотека», «Сучасний роман», «Світ письменника», «Обрії», «Перша книга поета», «Перша книга прозаїка» тощо З 1992 отримало назву «У п» Нині у серії «Сучасна українська література» з'являються твори В Міняйла, В Медведя, Галини Пагутяк, Валентини Мастерової та ін Друкуються також поезії О Орача («Зорі в колодязі»), В Базилевськогого («Украдене небо»), М Воробйова («Човен»), Любові Голоти («На чоловічий голос»),

В Коломійця («Поки ще світить Сонце»), О Орача («Зорі в колодязі«), Л Талалая («Неурахований час»), О Шарварка («ЧарДрач»), М Федунця («Древнє джерело») О Демиденка («На крилах лелек») та ін, прозові твори П Загребельного («Попіл снігів»), В Малика («Чумацький шлях»), Вал Шевчука («Око прірви»), В Захарченка («Дім під ясенами»), І Чумака (« танцювали вдови польку») та ін, есеї В П'янова («Визначні невідомі та інші», «Ламані-переламані і щасливі»), історичне дослідження «Поло дружнє життя та позашлюбні романи Пантелеймона Куліша» Є Нахліка, виходить квартальник «Сучасна українська драматургія»

«Український світ» — науково-популярний культурологічний журнал, виходить з 1992 за редакцією О Шокала Крім філософських, народознавчих тощо статей, друкує також літературознавчі і фольклористичні матеріали 1994 нагороджений Гільдією митців Німеччини медаллю PRO-ARTE При журналі діє однойменне видавництво, на рахунку якого «Українські народні казки» (1992), «Брама безсмертя» Ю Шилова (1994), «Катарсис» О Гончара (2000), «Нотатник» Ю Липи (2000), «Спрага» І Дзюби (2001), «Ностальгія» М Бурачека (2001), «Моє життя Повість про Український народ Хутірська філософія і віддалена од світу поезія» П Куліша (2005) тощо

«Український скиталець» — таборовий ілюстрований часопис Української галицької армії в еміграції (Ліберці, Йозефовів, Відень, 1920—23) за редакцією М Левицького, П Будза, Я Голоти, К Крацика та ін, виходив раз на місяць або раз на два тижні Журнал подавав хроніку таборового життя українських вояків Майже в кожному числі друкувалися щоденники, «спомини», «уривки із споминів», «із воєнних записків» колишніх учасників національно-визвольних змагань 1917—21 Матеріали здебільшого вміщували під псевдонімами (Дмитро В , Олесь Г, П Б, П М та ін), тому що розкривати справжні прізвища було небезпечно Цікавим є нарис «Два дні» П Гошовського У часописі з'являлася також інформація про українських письменників та культурних діячів, друкувалися поезії В Пачовського, П Карманського, Ольги Любич, оповідання й новели А Крушельницького, О Грицая, Я Берези, Р Колтуняка, І Калічака Редакція журналу підготувала проект видання «Пропам'ятної книги еміграції західноукраїнських земель за час від 19 жовтня 1918 р »

«Український сміх» — збірник гумору та сатири українських письменників (Л, 1921), упорядкований Л Карашкевичем У ньому були надруковані твори О Авдиковського («Моя популярність»), О Стороженка («Вуси» з посвятою П Кулішу), С Васильченка («Мужича арифметика»), В Винниченка («Записна книжка»), А Чайковського («Добра рада»), М Яцківа («Посол Петришин») та ін

«Український стрілéць» — таборове видання українських стрільців в еміграції (Німецьке Яблонне, 1920—21), що мало на меті згуртувати колишніх військових На його сторінках друкувалися актуальні статті, нариси, спогади, фейлетони Я Яреми, Г Кругового, М Каганюка та ін, а також різножанрові твори В Пачовського, П Гошовського, М Володимира, Г Кругового Таку саму назву мав військовий журнал у Бердичеві, Києві, Олександрові-Куявському (1920—21), який містив історичні та військово-теоретичні статті, іноді друкував вірші й оповідання М Оверковича, Ф Макаренка, М Лго

«Український сурмáч» — таборове видання культурно-освітніх організацій в еміграції (Щипьорно-Каліш, 1922—23) за редакцією Л Волохіва На його сторінках часто публікувалися гострі публіцистичні статті С Петлюри, О Саліковського, О Карманюка, В Садовського, Є Бачинського та ін Тут друкувалися також вірші, етюди, новели П Загоруйка, А Павлюка, Є Маланюка, А Падолиста, М Оверковича, П Опаренка, О Ромена Цікавими були рубрики «Література і бібліографія», «Театр і мистецтво» Низку літературно-мистецьких оглядів, рецензій, політичних статей («Перша спроба», «Д В Ц», «Молода кров», «А все-таки вертиться!», «Хто не з нами — той ворог нам», «Наші майстерні», «Фашизм», «В темряві феодалізму», «Не вмерла і не вмре», «Кілька думок до Шевченківської річниці») опублікував Є Маланюк під псевдонімами Евг М, Бібліографічний Мікроб Військовий

«Украíнці Австрáлії. Енциклопедичний довідни́к» — видання за редакцією В та М Шумських (Сідней, 2001), присвячене 50-річчю українського переселення на австралійський континент Довідник складається із інформаційних статей, деякі з них присвячені проблемам літератури «Зв'язки австралійської діяспори з Україною» Марічки Галабурди-Чигрин, «Лекторат україністики ім М Зерова в університеті ім Монаша» М Павлишина, «Український літературно-мистецький клюб ім Василя Симоненка в Мельбурні» Божени Коваленко, «Наукове товариство ім Т Шевченка в Австралії» С Радіона тощо У довіднику вміщено інформацію про 16 000 осіб Серед них багато письменників Ірина Зілинська, Зоя Когут, В Цибульський Л Ліщинський, Д Нитченко, Зіна Ботте, Інлра Сірко, М Павлишин, Леся Богуславець (Ткач), Г Вишневий, Боженна Коваленко, Анастасія Грушецька, Люба Кириленко, М Підріз П Олійник, Ю Ткач, Галина Косарська, Галина Анна Корінь, І Завада та ін

УЛІПÓ (*франц OULIPO, Ouvroir de la littérature potentielle майстерня потенційної літератури*) — група французьких письменників, перейнята пошуком шляхів розвитку новітньої поезії, прагненням її оновлення На цьому наголошували у маніфесті 1960, спрямованому на конструювання поетичних текстів Деякі автори (Ж Перек, Ф Ле Лімонне, Ж Лескюр) у своїй творчості вдавалися до ліпограм, опускаючи певний голосний або повторюючи його (тавтограма), інші, як-от Ж Рубо, застосовували прийом колажу, гри і навіть математичні закони

Ульгéр — загальна назва монгольських легенд та казок, у бурятів — віршована оповідь, побудована на основі алітераційних повторень на початку версів Розрізняють короткий (явган), що стосувався казки, та довгий (урту), чи богатирський (баатрин) У, якщо йшлося про легенду, виклад якої міг сягати кількох тисяч рядків Твори виконували ульгерші під акомпанемент смичкового музичного інструмента (гуур) та щипкового (товшуур) Записані тексти жанру називалися повістями (тууж) Бурятам і калмикам відомі такі епопеї, як «Гесеріада» і «Джангаріада» У Монголії була створена (1960) спеціальна «Палата ульгерів» для збирання У

Ультраї́зм (*ісп ultraísmo, від лат ultra понад*) — авангардистська течія іспанської поезії (1918—25),

близька до футуризму, сформована після Першої світової війни. Її утворення проголосив критик Р. Кансінос Ассенс на сторінках мадридського журналу «Гресья» (1918—20), вимагаючи повного оновлення поезії. У. очолив поет і критик, автор «Вертикального ультраїстського маніфеста» (1923), збірки віршів «Гвинти» (1923), редактор журналів «Гресья» (1919—20), «Ультра» (1921—22) Г. де Торре. Представники напрямку (X. Дієго, П. Салінас, X. Гільєн, А. Еспіна, П. Гарфіас та ін.) відзначалися нігілістичним ставленням до класики та національних традицій, епатували узвичаєні естетичні смаки, домагалися «нової поезії», суголосної динамічним темпоритмам урбаністичного світу, прагнули, за словами X. Дієго, «чистої алгебри метафори», «багатопелюсткової» образності, еліптичної образності, віддавали перевагу верлібрам, відмовлялися від пунктуації, наслідували поліграфічний досвід «Каллiграм» Г. Аполлінера. Водночас вони відмовлялися від літератури у традиційному розумінні, від сердечних переживань. У Латинській Америці, зокрема в Аргентині, їх підтримував X. Л. Борхес, надававши спрямування дифузній іспанській програмі, про що йшлося і в його статті «Ультраїзм» (1921). Крім естетичних завдань та вимог дотримання «сучасної тональності», в ній було наголошено на необхідності «нашої фонетики, нашого бачення, наших звичаїв», тобто національної самтожності. Тому аргентинський У., незважаючи на локальність, відрізнявся від іспанського, перейнятого виразним антигуманізмом. В. Уйдобро, живучи в Буенос-Айресі, на основі У. заснував течію креасіонізму.

Умови́сновок — форма теоретичного мислення, логічна дія, яка з одного чи кількох засновків виводить зумовлене ними нове судження. У. дає опосередковане, узагальнене уявлення про дійсність та її відображення у свідомості людини, встановлює способи відмежування правильних міркувань від неправильних, сприяє усуненню логічних помилок. Умовою правильності доведення вважається істинність не лише початкових суджень, а й кожного У., що входить до його складу. Розрізняють У. безпосередні (висновок випливає з одного засновку) та опосередковані (висновки зумовлені проміжними ланками) Використовується й У. за аналогією, коли за допомогою прийомів індукції та дедукції на підставі схожості та відмінності двох об'єктів за однаковими домінуючими характеристиками виводиться висновок за іншими ознаками. Розрізняють також У. за категоричним та умовним силогізмом, за гіпотетичністю тощо.

Умо́вне су́дження — тип судження, яке визначає, що одна подія є умовою іншої, предикат у ньому поєднано із суб'єктом за допомогою парного сполучника (*якщо.., то*). За типом У. с. інколи формуються фабули творів, що характерне, зокрема, для твору «Дефіліяда в Москві» чи «Конотопа» В. Кожелянка.

Умо́вні мо́ви — штучні мовні підсистеми, поширені в обмеженому комунікативному колі, лексика яких відрізняється від загальновживаної. Такими можуть бути жаргонізми, арго, сленги, неологізми, професіоналізми, запозичені слова, лебійська мова кобзарів, глосолалія тощо.

Умо́вність — у художній практиці — нетотожність образу відповідному об'єкту зображення, характерна для іншої дійсності, сформованої у процесі творчості. У. розмежовується на первинну та вторинну. Первинна залежить від сутності мистецтва, відмінного від довкілля, образна система відтворює явища, предмети правдоподібно, навіть якщо йдеться про вигаданих істот, може реалізуватися в будь-якому матеріалі (фарби на полотні, спів у опері). Також беруться до уваги стиль, в якому відображений світогляд митця, літературний рід, відносно стійкий жанр, засвідчуючи граничне напруження дії у драматичному творі, варіативність наративних можливостей у прозі, інтровертивність суб'єктивних переживань у ліриці. У деякі періоди еволюції письменства У. набуває однак суворої нормативності (доба класицизму), на інших етапах вважається гальмівним чинником, який потребує критичного перегляду чи заміни, що характерно для модернізму й авангардизму. Потребу зміни У. теоретично обґрунтували представники формальної школи, зокрема Р. Якобсон («Про художній реалізм», 1921), спростовуючи художню практику правдоподібності. Вторинна У. стосується зумисного руйнування будь-якої правдоподібності за одночасного формального перекомбінування образної системи чи свідомого наголошення важливості одних її елементів на противагу іншим. Така практика виводить художню творчість поза межі можливого, посилює ефект гри. Трапляються випадки, коли первинна У. зумовлює вторинну при використанні прийомів ілюзії («Народний Малахій» М. Куліша, «Гофманова ніч» М. Бажана) або переростає у вторинну при застосуванні міфів, легенд («Фауст» Й.-В. Гете, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського). Типи умовних образів (гіпербола, символ, алегорія, гротеск) можуть бути і правдоподібними («Дім на горі» Вал. Шевчука), і фантастичними («Марко Проклятий» О. Стороженка) або поєднувати обидві ознаки («Сон» Т. Шевченка). Проблема співвідношення У. та художньої правди (в англомовному літературознавстві — fiction і truth) залишається центральною для письменства, позначається на динаміці стильових тенденцій, які, на думку Д. Чижевського, рухаються за «маятникоподібним» принципом — від метафори до метонімії і навпаки.

Умовча́ння, або **Апосіопе́за**, — стилістична фігура, що фіксує незакінчену, обірвану думку, містить натяк на особливу ситуацію, недовимовленість, що потребує делікатності, неординарного розв'язання. У. вживається у всіх літературних жанрах, де витворюється інтимна атмосфера спілкування:

Будь мені, як тая біла дама.
Що по замку в тиху північ йде,
Будь мені, неначе скарб Сезама,
Ключ пропав... Ніхто не віднайде (Б. Лепкий).

Інколи У. застосовується як своєрідний семантичний прийом, до якого був схильний М. Хвильовий, надаючи своїй імпресіоністичній прозі динамічності, компактності. Трапляються випадки використання цієї стилістичної фігури при організації фабули та композиції, що здебільшого характерне для детективних, пригодницьких жанрів, де передбачене приховування певних подій, перенесення фіналу, зміщення сюжетних ліній (твори Агати Крісті, Ж. П. Сартра, Ф. Дюрренматта та ін.). У. застосовують і тоді, коли небезпечно називати конкретне явище, і тому письменники змушені вдаватися до метонімічних прийомів, близьких до антономазії, еліпсів, езопівської мови, підтекстів, алюзій, як, наприклад, у казці «Цар Плаксій і

Лоскотон», «Казці про Дурила» чи вірші «Курдському братові» В Симоненка Різновидом У є випадки, коли певний письменник немовби не помічає не прийнятних для нього стильових течій чи напрямів, творчості інших письменників, з позицією яких не згодний прихильник «чистої поезії» Я Щоголів у літературі другої половини XIX ст з пануванням реалізму та народницької ідеології, представники МУРу, які нехтували поширеним у європейській літературі модернізмом У може вживатись як прийом упізнавання, запроваджений ще в античній драмі, наприклад, «Цар Едип» Софокла

Унанімі́зм (*франц unanimisme одностайність, від лат unus один і anima душа*) — стильова течія у французькому письменстві початку XX ст, протилежна символізму, визначальними для неї були переважання соціальної заангажованості та стильового спрощення, гуманістичність, містичний культ одностайності та руссоїзму Очолив її Ж Ромен, а представниками були Ж Дюамель, Ш Вільдрак, Ж Шеннев'єр, Р Аркос, Л Дюртен та Ж П Жув В основу У закладені настанови соціології Е Дюркгайма, філософії А Бергсона, теорії американського прагматизму, поетичний досвід В Вітмена, Е Верхарна, наративна практика Е Золя, досвід літературного угруповання «Абатство», традиції якого продовжував У Його позиція була викладена у написаному Ж Роменом маніфесті «Унанімістичні почуття та поезія» (1905), за яким головне місце у громадському житті відводилося поету, здатному виразити колективну душу Представники У вдавалися до верлібра, вбачаючи у ньому ліричну безпосередність Доробок стильової течії був репрезентований драмами, лірикою та прозою Ж Ромена («Відроджене містечко», 1906, «Одностайне життя», 1908, «Військо у місті», 1911 тощо), Ж Дюамеля («Супутники», 1912), поезією Л Дюртена (збірка «Пегас«, 1908), Ш Вільдрака (збірка «Відкриття», 1912) та ін Під час Першої світової війни вони обстоювали позицію пацифізму

Універба́ція (*лат unus один і verbum слово*) — тенденція до вираження єдиного значення одним словом, а не словосполученням, що досягається шляхом словотвору абревіації (народний депутат — *нардеп*), заміни одного зі слів словосполучення суфіксом (щоденні записи — *щоденник*), злиттям двох слів (Бог дай — *бодай*)

Універса́лії (*лат universalis загальний*) — у філософії та в класичному письменстві — всеохопні системи, трансцендентні істини, що вважаються природними, очевидними, підлягають логічному обґрунтуванню Водночас ідеться про загальні поняття, що стосуються проблеми співвідношення загального та особливого, абстрактного і конкретного, буття і мислення, взаємозв'язку денотата з його десигнатом, природи імені, онтологічного статусу ідеального конструкту тощо У класичній лінгвістиці У стосувалися релевантних властивостей мов та відношення між цими властивостями, зокрема використані у теорії мовних ігор Л Вітгенштайна, у сучасній — фіксують позамовні, власне позаграматичні, онтологічні структури («позамовні категорії» О Єсперсена, «понятійні категорії» І Мещанінова) тощо Культурні У об'єктного та суб'єктного характеру охоплюють значне коло понять (Бог, людина, родина, доля, любов, щастя, справедливість, нація, світ, істина, діяльність тощо), поряд із чуттєвим досвідом відіграють важливу роль у житті людини, позначаються на системах мистецтва загалом та літератури зокрема Постмодернізм проголошує У фікцією, що потребує деміcтифікації

Універса́льне видавни́цтво — видавництво, що спеціалізується на друкуванні літератури з різних галузей знання

Університе́т 41° — див **«41°»**.

«Університе́тські уми́» (*англ University Wits*) — група англійських драматургів кінця XVI ст, які здобули дипломи в Оксфордському та Кембриджському університетах (Д Лілі, Дж Піль, Т Лодж, Т Неш, Т Кід, Р Грін, К Марло) і з творчістю яких пов'язаний розквіт англійської ренесансної драми, де інтелектуальність поєднана з традицією народних вистав Їхній досвід використав В Шекспір, зокрема у ранній комедії «Безплідні зусилля любові» (1594), де помітний вплив евфуїзму Д Лілі

Уніка́льний екземпля́р (*франц exemplaire unique, unicum, від лат unicus єдиний, і exemplar список, копія, взірець*), або **Унікум,** — єдиний збережений екземпляр певного рукопису чи виданої книжки

Уніка́льність (*лат unicum єдиний*) — неповторність, винятковість, рідкісність художнього твору Те саме, що й hapax legomenon

Уніфіка́ція (*франц Unification, лат unus один і facere робити*) — зведення різних понять до єдиної, суворо регламентованої системи, спільної норми У ви-правдана у виробництві, наприклад у видавничій, поліграфічній справі, коли оформлення певного видання здійснюється в єдиному стилі, але не в мистецтві, не в художній літературі

Унціа́льне письмо́ — різновид латинського та греко-візантійського письма (IV—IX ст), якому притаманні заокруглені літери, що майже не виступають за межі рядків, відсутність лігатур та словоподілу

Усо́блення, або **Прозопопе́я,** — різновид метафори, художній прийом перенесення якостей живих істот на предмети, явища природи або абстрактні поняття Зразком У є рядки поеми «Числа» М Бажана

І далі вписує конторський почерк звиклий
Фігури одиниць, цей частокіл лічби
Так в караван лаштуються раби,
На спинах несучи, як двійки, ікла

У, зумовлене анімалістичним світосприйняттям, поширене у міфах та фольклорі, застосовується у казках, легендах, байках Воно близьке до уподібнення, але не має розгалужених асоціативних ланок, вужче за семантичним значенням Інколи як окремий різновид У визначають персоніфікацію

Упаніша́ди (*санскр upanisad заповітне знання*) — індійські філософські трактати релігійного характеру Складник ведійської літератури, формує веданту поруч з араньяками, вважається порівняно з брахманами новим ступенем давньоіндійської писемності, яка розглядає проблеми людського самопізнання людини та осягнення нею довкілля, містить вчення про єдність світобудови, цілісність Брахмана (абсолютне об єктивне начало Всесвіту) та Атмана (суб'єкт, індивід), що відповідно втілюють взаємопов'язані начала абсолютне, об'єктивне та суб'єктивне Частина текстів У творене прозою, має невеликі оповідні вставки, інші тексти повністю або частково віршові Багато розділів написано у вигляді введених у

наративну рамку діалогів учня та вчителя, збагачено різними притчами, алегоріями, образами, уподібненими до понять У сприймаються як знання для втаємничених До двохсот наділених філософським та естетичним значенням У виникло у VII — III ст до н е Вони пов'язувалися з різними школами, як-от Чгандог'я, Айтарея, Каушитакі, Брігадараньяка, Кена, Катга, Іша, Мундака, Маганараньяка тощо Поряд з У поширювалися вчення про перевтілення (сансара), винагороди за певні вчинки (карма), позбавлення від життєвих страждань (мокша), моральних обов'язків (дгарма) Вони позначилися на становленні філософії іранських суфіїв, неоплатоніків, християнських теологів, на міркуваннях В Шопенгауера, Р У Емерсона та ін

Упізнава́ння — за термінологією Арістотеля — пережита протагоністом зміна від незнання до знання, викликана фіксованими у фабулі подіями та колізіями У разом із перипетією застосовувалося в античному письменстві для створення трагічного ефекту («Теагена і Харіклеї» Геліодора) Належить до фігури умовчування

Уподі́бнення — розгорнуте порівняння, в якому розкривається низка подібних ознак між предметами, що розширює та поглиблює його семантичне поле, витворює потік містких асоціацій

Сніг летить колючий, ніби трина
Йде зима й бескидами гуде
Яворові сниться яворина
Та її кохання молоде
Він не знає, що надійдуть люди,
Зміряють його на поруби,
Розітнуть йому печальні груди,
Скрипку зроблять із його журби (Д Павличко)

У наведеному уривку напружений ліричний сюжет, пройшовши різні рівні уподібнень, замикається на катартичному фіналі, розкриваючи драму любові

Упорядкува́ння — у видавничій справі — праця автора, що полягає в доборі, систематизації, обробленні матеріалів для включення їх до відповідного видання Авторське право, захищаючи інтереси автора, не перешкоджає іншим особам використовувати ті самі матеріали при їх систематизації або обробці

Урбані́зм (*лат urbanus міський*) — зображення у художніх творах великих міст, мегаполісів, увага до техніки, відтворення стрімкого темпоритму життя, шумів тощо Особливо виразними були такі мотиви у футуристів та конструктивістів, почасти символістів, кубістів, сюрреалістів Іноді місто поставало потворним, як у ліриці Е Верхарна (збірки «Вечори», «Розгром», «Чорні смолоскипи», «Міста-спрути»), В Вітмена (збірка «Листя трави») Амбівалентне ставлення до мегаполіса було у В Брюсова (збірки «Urbi et orbi» /«Місту і Світові»/ «Stephanos», «Всі наспіви», роман «Сім земних принад», драма «Земля») В українській літературі У розкритий у романі «Повія» Панаса Мирного, повістях «Основи суспільності» І Франка, спорадично у поезіях Т Шевченка, П Куліша, М Вороного, має негативне забарвлення, адже місто в Україні було переважно неукраїнським У Проблему осмислював М Семенко, який звертався не до національної традиції, а до настанов футуризму, реалізованих Ф Марінетті, В Маяковським та ін Особлива концептуалізація міста постала в однойменному романі В Підмогильного Герой цього твору Степан Радченко засвідчує зміну оцінки урбаністичного дискурсу *«не ненавидіти треба місто, а здобути! В місто вливається свіжа кров села, що змінить його вигляд і істоту І він — один із цієї зміни, що їй від долі призначено перемогти »* Такі наміри обернулися деморалізацією персонажа, спокушеного зовнішніми урбаністичними принадами, що, будучи каталізатором внутрішнього життя, призвели до його спустошення Трагічнішим виглядає місто без Бога, без достеменної любові у сюрреалістичній збірці «Ротації» Б-І Антонича

Урегульо́ваний вірш — вірш зі сталою метрикою кваліативного чи квантитативного віршування, чіткою строфікою, точним римуванням, строгим дотриманням версифікаційних нормативів Зразками У в є тверді строфічні форми

Усі́чена ри́ма — римування, за якого словам наприкінці віршового рядка бракує певного звука

Я страх відкинув геть, байдужий став до болів
У грудях миготять зірниці потайні
Колись я в світі жив Тепер, позбувшись волі,
Я цілим світом став І світ живе в мені
(М Руденко)

У слові *волі*, що римується зі словом *болів*, для повної рими не вистачає звука *в* У р іноколи називають нерівноскладове римування

Звичайні норми починають старіти,
тривожний пошук зводиться в закон,
коли стоїть історія на старті
перед ривком в космічний стадіон (Ліна Костенко)

У римованому суголоссі наприкінці першого і третього рядків слово *старті* створює враження У р

Усі́чена стопа́ — див **Катале́ктика.**

Усі́чення — усунення поєднання кількох приголосних, рідше — голосних, що відповідає потребам милозвучності української мови, скорочення морфем, творення абревіатур Див **Апо́копа.**

Ускóцькі пі́сні — сербські народні пісні періоду антитурецьких повстань, близькі до гайдуцьких та клефських пісень Осередками повстань були міста Бока Которська, Задар, Кліс, Сень тощо З кінця XV ст ускоки жили на землях, підлеглих Австрії та Венеції, які використовували сербів у протистоянні Туреччині, покаравши їх після укладення з нею миру Найпопулярнішою з У п була пісня про Іво Сенянина Його прообразом став страчений австрійцями воєвода сеньських ускоків Іван Владкович

У́смішка — різновид гуморески, введений в українську літературу Остапом Вишнею, який синтезував жанрові особливості гумористичного оповідання, анекдоту і фейлетону, поєднав іронічний наратив із конкретністю зображуваного об'єкта Вже у 20-ті XX ст були популярними його «Вишневі усмішки (сільські)» (1924), «Вишневі усмішки кримські» (1925), «Українізуємось» (1926), «Вишневі усмішки кооперативні» (1926), «Вишневі усмішки театральні» (1927), «Вишневі усмішки закордонні» (1930), чотиритомне «Збірання усмішок» (1928, 1930) Вони привертали увагу своєю невимушеною дотепністю, семантичною розкутістю, жартівливим настроєм, м'яким сміхом і водночас витонченим ліризмом, «мовним слухом» (Ф Маківчук) Автор жартівливо дефініював новий жанр «Мені нове життя усміхається, і я йому усміха-

юся! Через те й усмішки». Ідіостиль письменника формувався на досвіді народної оповіді, традиції козацького низового бароко, творчості мандрованих дяків, невимушено поєднував високий та низький стилі. В У. часто використовувалася прихована або «зворотна» іронія, коли дотепний «оповідач начебто щиро сприймає хибні погляди персонажа й так художньо аргументує їх, що читач безпомилково виносить їм свій присуд» (Ю. Лавріненко). Письменник майже ніколи не приділяв уваги композиції, динаміку сюжетних ліній вибудовував на принципі подвійної семантики, жарту, натяку, каламбуру, витончених фразеологізмів, ремінісценцій, тому У. майже неможливо перекласти на іншу мову, не втративши блиску гумористичних нюансів та іронічного ефекту. Остап Вишня бездоганно володів тонким комізмом слова. Основним героєм його У. була жива, колоритна народна мова, іноді для контрасту «розбавлена» неоковирними русизмами, суржиком, канцеляризмами тощо, здебільшого застосовуваними у діалогах, що витворювало враження «натуральності», документальної достовірності, безпосередності. У творах цього жанру ліризується сміхова культура, вводяться жанрові сценки, елементи семантичної дотепності, які інколи визначають перебіг сюжетних ліній. Часто органічним складником У. постає лаконічна пейзажна замальовка. Остап Вишня звертав увагу і на письменників та розвиток літератури, вдаючись до іронії («Плуг», «Вісти», «Понеділок»), пародій, дружніх шаржів на М. Хвильового («Синя трясовина»), Г. Косинку («Однокутний бій»), М. Зерова («Воскресла»), створюючи «мистецькі силуети» про А. Петрицького, Леся Курбаса, О. Довженка, М. Крушельницького, О. Василька та ін. Вершиною розвитку жанру вважаються «Мисливські усмішки», які М. Рильський назвав «ліричною поезією в прозі». У. не набула значного поширення у літературі, хоча на сторінках журналу «Дніпро» інколи друкувалися «народні усмішки», «дніпровські усмішки», з'являлися синкретичні жанри «У.-нарис», «У.-оповідання», «У.-фейлетон», «У.-жарт», «У.-стаття». Трапляються і віршові У., зокрема у доробку А. Качана:

Гумка в зошиті гуляла
І брудняльки виправляла.
А письмові помилки
Виправляла... на дірки.

У́сна газе́та — форма недрукованої газети зі збереженням її специфіки, що використовувалася на естраді у 20-ті XX ст.

У́сна мо́ва — артикульована мова, що, на відміну від писемної, є одним із двох різновидів комунікації. В історичному аспекті вважається первинною щодо письма. Цю тезу нині намагаються спростувати представники постмодернізму. Вона реалізована у фольклорних жанрах, діалектах, просторіччі, деяких жанрах риторики, коментарях радіо-, тележурналістів, лекціях, судових промовах тощо. Порівняно з письмом У. м. видається довільнішою, розкутішою, безпосереднішою, передає специфіку, тембр голосу певного мовця, характеризується такими структурно-граматичними особливостями: короткими неповними реченнями, еліпсами, інверсіями, вигуками, порушеннями нормативності літературної мови, зокрема у діалектах, жаргонах, професіоналізмах тощо, що не завжди адекватно відтворюється на письмі. Завдяки технічним засобам вона може синхронно фіксуватися, зберігатися та відтворюватися.

У́сна наро́дна тво́рчість — див. **Фолькло́р.**

Уста́в — кириличний урочистий почерк давніх слов'янських, зокрема києворуських, рукописів, якому притаманний чіткий рисунок літер, однакових за величиною, шириною та висотою, написаних з поєднанням прямих та заокруглених ліній. Між словами У. відсутні інтервали, скорочення, надрядкові знаки та виносні букви трапляються рідко. Вивченням У. займається палеографія. У. спирався на традицію візантійського унціального письма. Притаманний Остромировому євангелію (1056—57), Ізборнику Святослава, Архангельському євангелію (1092), Мстиславовій грамоті (1130), Саввиній книзі (X—XI ст.), Супрасльському рукопису (XI ст.), різним богослужебним та повчальним текстам, діловим документам, берестяним грамотам. Окремі його зразки збереглися й у пізнішому Пересопницькому євангелії. Використовувався також глаголичний почерк, визначальний для Київських листків, Зографського євангелія, Маріїнського євангелія. Грецькі палеографи вживають термін «У.» на означення унціального письма з прямими, окремо виписаними літерами. З XIII ст. з'являються тенденції до нового графічного написання — півуставу, поширеного у пам'ятках пізнішого часу.

Утіша́ння — морально-дидактичний жанр, метою творів якого є підтримати індивіда у трагічну хвилину його життя. Започаткований у давньогрецькій, згодом і в давньоримській літературі, зокрема у стоїчній етиці («Утішання до жінки» Плутарха, «Утішання до Аполлонія» Псевдо-Плутарха, «Утішання до Полібія», «Утішання до Марції» Сенеки), коли застосовувалося звертання до адресата, приголомшеного горем, викликаним передусім смертю рідної людини, аби заспокоїти його. Інколи У. стає жанротвірним чинником епіцедуму, тобто жалобної елегії, яку називали «консолаціо» («Жалобна пісня»), що вживалася разом із епітафією, реквіємом, треносом тощо. У. може мати вигляд епістоли (листи латинського письменника Сідонія, IV ст.), прози («Утішання на смерть Валентиніана II» Амвросія Македонського, IV ст.), віршової форми («Утішання» П. Кальдерона де ла Барки, «Слова втіхи під час війни» М. Опіца, «Пісня утішання» П. Герхардта, «Утішання» Д. Веневітінова та ін.).

Уті́шки — ритмічний жанр дитячого фольклору, близький до забавлянки, лаконічні віршові примовки, пісеньки, що супроводжують ігрові рухи, фізичні вправи, використовуються для розваги малюка, для формування його рухової координації, мислення, фантазування. Насичений експресивно-емоційною лексикою, онопатопеєю, вигуками, стилізацією дитячого мовлення, він містить головну думку, що постійно повторюється, часто має вигляд рефрену. У. цілісні за своїми дидактичними та естетичними принципами, дають змогу імпровізувати. Іноді їх розмежовують на пестушки та власне У.

Уто́пія (*англ. utopia, букв.: неіснуюче місце, від грец. префікса u: ні і topos: місце*) — літературний жанр, в якому йдеться про вигадку, нездійсненну мрію. Іноді розглядається як різновид наукової фантастики, в якому піддана критиці сучасність. Їй протиставляється ілюзорна вигадка (практопія, за О. Тоф-

флером), яку автор прагнув би втілити в життя. Назва зумовлена твором англійського мислителя Т. Мора «Золота книга, наскільки корисна, настільки і забавна, про найліпший устрій держави і про новий острів Утопію» (1516), де йшлося про химерний острів, на якому ніби існував справедливий лад. Найзначнішими У. в історії літератури були «Держава», «Закони», «Тімей», «Крітій» Платона, «Священні хроніки» Евгемера, «Сонячний острів» Ямбула, «Про град Божий» Августина Блаженного, англійська казка «Шланаффенланд», «Місто сонця» (1602) Т. Кампанелли, «Християнополь» (1619) І. В. Андреа, «Нова Атлантида» (1627) Ф. Бекона, «Дорога світла» (1641—42) Я. А. Каменського, «Закон свободи, викладений у вигляді програми, або Відновлення справжньої системи правління» (1652) Дж. Вінстенлі, «Інший світ, або Держави та імперії Місяця» (1657) С. Сірано де Бержерака, «Підземний світ» (1662) А. Кірхера, «Океанія» (1656) Дж. Гарінгтона, романи Д. Вераса д'Алле («Історія севарамбів», 1675—79), «2440-й рік» (1770) Л. С. Мерсьє, «Рік 2000» (1790) Ретіфа де ла Бретона, «Кратер» (1848) Ф. Купера, «Прийдешня раса» (1871) Е. Дж. Булвер-Літтона, «Через сто літ» (1891) Е. Белламі, з яким полемізував У. Морріс («Вісті нізвідки», 1888), «Вільна країна», 1890; «Закинутий у майбуття» (1895) Т. Герцля, цикл »Чотири євангелія» (1899—1903) Е. Золя, драма «Зорі» (1898) Е. Вергарна, «На білому камені» (1904) А. Франса, «Машина часу», «Люди як боги» «Сучасна утопія» (1905) Г. Дж. Веллса, «Країна щасливих» (1936) Я. Ларрі, «Туманність Андромеди» (1957) І. Єфремова тощо. Більшості з них притаманні екзотичні описи, туга за втраченим золотим віком, прогресистські уявлення про розвиток людства, зокрема у міленарних настроях Ф. Рабле, який відтворив їх у описі Телемського абатства («Гаргантюа і Пантагрюель»). В. Одоєвський («4338 рік. Петербурзькі листи», 1840) уявляв собі прекрасне майбутнє як освічену монархію. Мрії про «мужицький рай» домінували у творах Л. Толстого, М. Златовратського та ін. Класичною У. вважаються «Мандри в Ікарію« (1840) Е. Кабе, що позначилися на «Таємничому острові» (1875) Ж. Верна. Набуває поширення позитивістська У. на зразок «Нової Гармонії» Г. Овена; спроба реалізувати її у вигляді фур'єристської колонії Брук-Фарм (США) була невдалою. Ці та ін. твори на зразок «Червоної зорі» А. Богданова (1908) вплинули на формування соціалістичних фантомів, живлених теоріями Сен-Сімона, К. Маркса, В. Леніна, спонукали до їх здійснення, яке перетворювалося на катастрофу у світових масштабах. І. Франко у статті «Що таке поступ» (1903) застерігав від небезпеки реалізації соціалістичних ідей. У. Морріс («Вісті нізвідки», 1891) порівнював комуністичні проекти із середньовіччям. Майбутнє у випадку їх реалізації представлене у романах «Ми» (1924), «Прекрасний новий світ» (1932) О. Хакслі, «1984» (1949) Дж. Орвелла. Пафос антипрогресизму характерний для драми «РУР» (1920), романів «Фабрика абсолюту» (1922), «Кракатит» (1924) К. Чапека. Джерелом У. є наративна основа міфу, казки, легенди, у ній використані прийоми снів, видінь, мандрів, часто із супутником, спогади про втрачений золотий вік, рай, едем, намагання його повернути хоча б уявно. Принадна утопічна ідея поставала у романі «Погляд у минуле» (1888) Е. Белламі, у дилогії «Мандрівник із Альтрурії» (1894) та «Через вушко голки» (1907) У. Д.Говелса. Існує багато класифікацій У.: за соціальною (первісні, рабовласницькі, феодальні, комуністичні), ідеологічною (ліберальні, анархістські, тоталітарні), культурною (романтичні, технократичні, теократичні), історичною (прогресистські, регресистські), територіальною (міські, сільські) ознаками, за принципом часової локалізації (власне У. та ухронії, тобто не пов'язані з часом), за напрямком (Л. Мемфорд: втеча, реконструкція), виокремлюють фольклорні, релігійні, літературно-теоретичні, а також, за Е. Шацьким, — героїчні, ескапістські, за Ф. Е. Менюелем, — динамічні, евпсихічні та «спокійного щастя». Проблемі У. була присвячена стаття «"Утопія" у белетристичному смислі» Лесі Українки, яка відзначила піднесення жанру: «Той ідеал, що ледве мрів великому утопістові XVI в., що зник з очей людям XVII в., що здавався хистким і туманним філософам "віку просвіти", що був останнім кільцем в ланцюгу глибоко скептичної фантазії XIX в., наблизився тепер, зміцнів, виріс, з одного боку, в наукову теорію, з другого — кристалізувався в догму, близьку до релігійної». Невиправданість, навіть безвідповідальність спроб перенесення в життя художньої дійсності, заангажованої ідеологічними настановами, викликала хвилю антиутопії, зумовленої також тоталітарними режимами (комуністичним, націонал-соціалістичним) XX ст. Крах таких абстракцій відображений у мріях Михайла Верходуба з роману «На той бік» В. Винниченка, вибудовуваних на основі міфічних фантомів, ілюзорних пошуків втраченого Я та «втраченого раю», що не відповідали потребам національно-визвольних змагань. Спроба раціоналізувати деградоване суспільство на підставі химерної ідеї «сонцеїдства» та штучних утворень на зразок Інараку простежувалася у романі «Сонячна машина» В. Винниченка. Виходу зі стану ілюзії не було, що зумовило гостру кризу жанру. Адже У., за спостереженням Ч. Волша, ідеалізує людину, зображуючи її доброю, пластичною, позбавленою суперечностей, розумною, здатною до самообмеження своїх прагнень, що хоче бути щасливою і мати справедливих правителів, ніби мовляв, будь-які експерименти вигаданого суспільства не загрожують її свободі. Р. Дарендорф відзначає, що спільнота У. застигає в непорушності, їй невідомий перехідний етап, розвиток, еволюція, внутрішні конфлікти відсутні. Таким чином, У. повною мірою виконує психотерапевтичну функцію. Деякі письменники, як-от Ж. Верн, Г. Дж. Веллс, С. Лем та ін., намагалися подолати таку статичність та сувору регламентацію поведінки, що призводить до втрати людиною її сутності.

«У́тренняя звезда́» — один із перших українських альманахів (X., 1833), виданий І. Петровим за допомогою Г. Квітки-Основ'яненка та І. Срезневського. У першій книжці, крім кількох російських пісень та оригінальних творів, опубліковано уривки зі спогадів про Г. Сковороду І. Срезневського (наведено вірш Григорія Сковороди «Всякому городу нрав і права» та портрет письменника) і «Малороссийское предание "Недобрий глаз"» О. Сомова. До другої книги увійшли уривки з «Енеїди» І. Котляревського, балада «Рибалка», байки «Батько та син», «Рибка» і два послання «До Пархома» П. Гулака-Артемовського, байки «Пшениця», «Будяк та коноплиночка» Є. Гребінки, уривок його перекладу поеми «Полтава» О. Пушкіна, фрагменти повістей «Маруся», «Салдатський патрет»

та «Суплiка до пана iздателя» Г Квiтки-Основ'яненка, а також запорозькi пiснi з iсторичними примiтками I Срезневського В альманасi вперше було вмiщено iлюстрацii — лiтографiя краєвиду Харкова, зображення Наталки Полтавки з нотним записом пiсень

«Учи́тель» — москвофiльський часопис для народних учителiв (Л , 1869—80), який, наголошуючи на вiдсутностi необхiдного для них письма, нав'язував iм штучне «язичiє» та iдею «общерусскости», обстоюваноi I Наумовичем Через фiнансовi труднощi видання iнколи виходило як додаток «Ластовки» Крiм фахових освiтянських проблем та питань з iсторii шкiльництва в Галичинi, тут спорадично друкувалися вiршi В Вiнцковського, С Воробкевича, С Пасiчного, I Маркова, Д Третяка, Г Купчанка Таку саму назву, але iнший змiст мав орган Руського (з 1912 — Украiнського) педагогiчного товариства (Л , 1889—1914) за редакцiєю в рiзнi роки I Чапельського, О Барвiнського, Т Грушкевича, В Шухевича, I Щурата, I Юцишина та iн У виданнi обстоювалися високi критерii виховання та освiти, формувалося усвiдомлення, що воно «мусить стати трибуною всеукраiнськоi школи» Часопис друкувався спочатку етимологiчним правописом, з 1892 — фонетичним Ознайомлюючи своiх читачiв з новими європейськими методологiями, тенденцiями вiковоi психологii, з традицiями європейського та нацiонального шкiльництва (П Кирчiв, В Шухевич, I Юцишин, М Пачовський, Р Заклинський, А Павенецький, Я Чепiга, С Ковалiв, Н Петришин, I Созанський та iн), часопис подавав i статтi, що стосувалися лiтератури для маленьких читачiв та iсторii украiнського письменства, як-от «Перiодичне видання для дiтей» Б Вiльхiвського, «Русько-украiнська лiтература» I Франка тощо Редакцiя активно залучала до спiвпрацi письменникiв, друкуючи рiзножанровi твори Т Шевченка, I Франка, В Щурата, В Самiйленка, П Кирчiва, Н Колцуняка, Костянтини Малицькоi, I Туркевича, М Яцкiва, а також переклади з доробку Ю Словацького, Марii Конопницькоi та iн

Уя́ва — властивiсть свiдомостi людини творчо переробляти попереднi враження та сприйняття, створювати новi картини, не баченi ранiше чуттєвi та мисленi образи Формується на основi вибiркового мисленого розчленування розмаiтих асоцiацiй, розмежовується на репродуктивну (вiдтворення вiдомого) та творчу (конструювання оригiнальних образiв), мимовiльну, притаманну сновидiнням, та довiльну, пов'язану з конкретною творчою практикою Особливого значення в У надається iнтуiцii, осяянню, мрii У тiсно пов'язана з пам'яттю, сприйманням, емоцiями, мовою, мисленням Будучи потрiбною у будь-якiй сферi дiяльностi, У особливо важлива у лiтературi (мистецтвi), позначається на специфiцi iдiолекту письменника, на жанровiй структурi його творiв Цiй проблемi присвячено роздiл трактату «Iз секретiв поетичноi творчостi» I Франка У Самчук, схильний до реалiстичноi манери письма i традицiйного мiмезису, зазначав, iнтерпретуючи свiй роман «На твердiй землi», що «всi описанi тут подii, а також всi виведенi в нiм людськi постатi i характери є вислiдом творчих вимог i уяви автора» Постмодернiсти вiдзначають зникнення У з лiтературного простору автоматизованоi сучасностi, тому вона втрачає свою первiсну автентичнiсть, наративну послiдовнiсть, метафiзичну глибину, суб'єктивнiсть

Уя́влення — чуттєво-наочний, узагальнений образ предметiв i явищ, який зберiгається та вiдновлюється у свiдомостi за вiдсутностi iх впливу на органи чуття, актуалiзує iх слiди, зберiгає минулий досвiд, попереднi сприймання та вiдчуття У пов'язане з мовою, що постає необхiдною умовою його iснування Як вища форма чуттєвого вiдображення воно перебуває на перетинi чуттєвостi та мислення

Уя́вний чита́ч — див **Iмплiци́тний чита́ч.**

Ф

Фабльо́, або **Фаблiо́** (*франц fabliau, вiд лат fabula байка*), — лаконiчна вiршована оповiдь комiчного або рiдше сатиричного змiсту (восьмискладник iз парним римуванням), поширена у французькiй мiськiй лiтературi (середина XII — початок XIV ст) Ф вiдомi за творами Ф де Бомануара (1246—1296), Анрi д'Андeлi (середина XIII ст), Рютбефа (помер 1285), а також анонiмних авторiв, всього збереглося 150 текстiв Виконавцями переважно були жонглери Найдавнiшим зразком Ф вважається «Рiше» (1159), в якому зображене життя однойменноi паризькоi героiнi, яка з черницi перетворилася на повiю та звiдницю В основу Ф покладенi анекдоти, розповiдi про гультяiв, пройдисвiтiв, винахiдливих дотепникiв та хитрунiв Пiсля запровадження римською церквою целiбату (обов'язкова безшлюбнiсть католицьких духовникiв) бралися на глузи священики, ченцi та черницi, якi порушували релiгiйнi настанови, навiть святi Петро, Павло, Хома та iн (анонiмнi «Про священика та панi», «Про вiллана, який через суд добувся раю» тощо), чванькуватi рицарi, гендлярi, чиновники, недотепнi селяни, ловеласи та iн За спостереженням Б Ярхо, характерним для творiв жанру було вираження зловтiхи, коли хитрун перемагає смiливця Натомiсть у Ф вiдсутня героiка, фантастика, куртуазнi мотиви, наявнi антифемiннi випади До цього жанру iнколи вiдносять ле, як-от «Ле про Арiстотеля» Анрi д'Андeлi Зародженi у мiськiй стихii, позначенi ознаками смiховоi культури зi згрубiлою лексикою, iнтересом до еротики, близькi до фарсу, фацецii, шванку, Ф апелювали до народноi моралi Першорядного значення надавалося гострим, несподiваним, недоладним ситуацiям, пiкантним моментам, дотепному розв'язанню конфлiктiв Психологiзм у Ф вiдсутнiй Ф , як i тваринний епос, сприяли формуванню новели раннього Ренесансу Поняття «Ф » iнколи використовували на позначення веселих вiршiв трубадурiв, вiршових сатир Традицiя жанру вплинула на «Кентерберiйськi оповiдi» (1386—1400) Дж Чосера, «Декамеронi» (1471) Дж Боккаччо, «Фацецiя» (1452) Поджо Браччолiнi тощо Деякi Ф були вiдомi i в Украiнi, зокрема анонiмна оповiдь «Про брата Денiзу», «Заповiт осла» Рютбефа

Фа́була (*лат fabula байка*) — схема сюжету, що визначає композицiйну послiдовнiсть подiй у часi

й просторі, оповідь про різні аспекти подій (одиниць Ф), змальованих в епічних, драматичних, ліро-епічних творах без уваги до художньої деталі, на відміну від самих подій, власне сюжету твору Особливого значення Ф надавав Арістотель («Поетика»), вбачаючи у ній «сполучення фактів», «душу» художнього твору За античної доби так називали байку як найменший усний епічний жанр на відміну від записаної параболи (притчі) та розповідної основи трагедії, наприклад оброблений Есхілом («Прометей закутий») міф про Прометея чи Софоклом — про Едипа Пізніше цим поняттям позначали реальну історію та вигаданий випадок Особливо розвинулася Ф у давньоримському письменстві, де розрізняли ателану (народний фарс із музичними елементами, імпровізованим текстом), крепідату (римську трагедію за грецькою тематикою), паліату (римський різновид грецької комедії), сальтіку (театральне видовище з танцями), табернарію (народну побутову комедію), тогату (комедію про ремісників), трабеату (комедію римських міщан) Ф як стисла оповідь про події з'являється в літературознавстві XIX—XX ст О Потебня, І Франко, Леся Українка розглядали її як окреме вираження сюжету, його порядок, схему, логічно-послідовний виклад подій, їх мотивування, адже у конкретному сюжеті вона є продуктом творчості письменника, який, звертаючись до сукупності подій, створює на їх основі інший художній світ, в якому відома історія звучить по-новому переосмислення біблійних легенд, «Ізольда Білорука», «Камінний господар» Лесі Українки, «Антігона» Ж Ануя, трагедія «Мухи» Ж П Сартра, написана на основі «Орестеї» Есхіла Внесок у розмежування сюжету й Ф зробили представники формальної школи В Томашевський, В Шкловський, М Петровський, Б Ейхенбаум На їхню думку, при аналізі тексту сюжет (форму) неможливо переказати, його тільки дослівно повторюють, а Ф (матеріал) використовується для оформлення сюжету (сукупність подій та мотивів), виступає як структурна категорія тексту, є аналітичним засобом що формує підставу для порівняння, тло для сприймання сюжету Ф можна виявити всередині художнього, сюжетного часу і простору Фабульний час у тексті збігається з календарним, не ущільнюється і не розтягується, інформацію про нього читач сприймає логічно в перебігу подій Цей час прямолінійний і незворотний Натомість сюжетний час може уповільнюватися чи прискорюватися, рухатися зворотно, хвилеподібно, уривчасто Фабульний час існує тільки всередині сюжетного часу, в художньому синтезі, тому висвітлюється лише аналітично Отже, Ф (*що*) відрізняється від сюжету (*як*) оповіддю, послідовністю викладу подій, які в тексті змальовуються не так, як у житті, а з пропусками важливих ланок, з перестановками, інверсією, наступним упізнаванням («Boa constrictor», «Перехресні стежки» І Франка, «Циклон» О Гончара, «Диво» П Загребельного), у формі спогаду («Діти Чумацького шляху» Докії Гуменної, «Зачарована Десна» О Довженка, «Гуси-лебеді летять», «Щедрий вечір» М Стельмаха), видіння, сну («Видіння Карла XI» П Меріме, поема «Сон» Т Шевченка), листа («Абат Обен» П Меріме, «Франкенштайн» Мері Шеллі), щоденника («Робінзон Крузо» Д Дефо, «Нотатки божевільного» М Гоголя), оповідання в оповіданні («Гарсон, кварту пива!» Г де Мопассана, «Доля людини» М Шолохова), введенням наратора від першої і другої особи («Сестра» Марка Вовчка, «Можу» А Головка, «Червоне й чорне» Стендаля, «Повія» Панаса Мирного), від автора, що виявляє свою емоційну настроєність («Україна в огні» О Довженка), від імені біографічного автора («Третя Рота» В Сосюри), від імені оповідача-маски (Рудий Панько у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» М Гоголя, Грицько Основ'яненко у творах Г Квітки-Основ'яненка), від імені оповідача-персонажа (Устя в повісті «Інститутка» Марка Вовчка) В окремих творах різниця між сюжетом і Ф мінімальна (новела «Новина» В Стефаника) Ф буває епізодична, однопочаткова, частотна

Фабула́т (*лат fabula байка, розповідь*) — лаконічна, зазвичай одноепізодна усна оповідь, основою якої є реальні події, оформлені в окрему фабулу, термін К Сидова Ф сформований внаслідок концентрації народних спостережень, спрямований на їх переосмислення У Ф відображені народні вірування у надприродні сили, поєднані з посиланням на реальних осіб та місця

Фа́бульний час (*нім erzahlte Zeit, англ time of story, франц temps evenementiel, польс czas fabuły*) — вимір епічного та драматичного часу, який характеризує його динаміку, іманентність, співвідношення з історичним, міфічним чи фантастичним вимірами Ф ч може розгортатися у хронологічному, ретроспективному, міленарному, ретардаційному річищі У прозі він має наративні властивості, у драмі — безпосередньо стосується місця дії

Факсимі́ле́ (*лат fac-simile зроби подібне*) — точне відтворення рукопису твору, почерку або підпису фотографічним способом, кліше або печаткою

Факсимі́льне вида́ння (*лат fac simile зроби подібне*) — друкований твір, який точно відтворює раніше випущене оригінальне видання або рукопис, включно з особливостями обкладинки й паперу Перше Ф в з'явилося в Мюнхені (1808) Тут літографським способом було виготовлено факсимільну копію єдиного примірника німецької книги «Попередження християнам проти турків» У Росії (перша половина XIX ст) так само відтворювалися Зографське євангеліє, «Давня книга та географія Птоломея і Страбона» У техніці Ф в видано рукописні «Малу книжку» та «Більшу книжку» Т Шевченка Ф в помилково ототожнюють із репринтним, що відтворює зазвичай сучасні видання

Факт (*лат factum зроблене*) — справжнє, не вигадане явище чи подія Ф може бути категорією теоретичного пізнання, ідеальним образом, продуктом свідомості, стаючи необхідною передумовою наукового пізнання, зокрема в літературознавстві Він також поширений у художній літературі, є основою мімезису До нього найчастіше апелюють реалісти, які намагаються у своїй творчості досягти життєвої достовірності, часто використовують задля цього документальні джерела Абсолютизація такої практики спостерігалася серед футуристів, передусім у середовищі ЛЕФу, де виникло поняття «література факту» як заперечення фантазійного уявлення, поетичних тропів, яким протиставлялося утилітарне, безпосереднє відтворення дійсності Насправді виникала загроза ліквідації письменства Такі віяння російських футуристів позначилися на творчості і критиці Нової Генерації

«Факт» — приватне видавництво, засноване в 1997 у Києві Обов'язки його генерального директора виконує І Вирів Крім навчальної, просвітницької та публіцистичної літератури, видавництво спеціалізується на виданні творів українських письменників минулого, які зазнавали репресій, та сучасності, зокрема В Стуса, І Калинця, Б Бойчука, В Герасим'юка, Б Жолдака, В Слапчука, Т Федюка, О Ірванця, Оксани Забужко, А Дністровського, Л Капелюшного, Ю Вовка, Світлани Пиркало, Марини Соколян, Б Гуменюка, Насті Байдаченко та ін З'явилися друком літературознавчі праці М Шкандрія («В обіймах імперії»), Віри Агеєвої («Жіночий простір феміністичний дискурс українського модернізму»), Д Стуса («Василь Стус життя як творчість»), Л Плюща («Екзод Тараса Шевченка», «У карнавалі історії Свідчення»), В Гайдабури («Театр між Гітлером і Сталіним Україна 1941—1944 Долі митців»), книга «Київські неокласики» (упорядкування Віри Агеєвої), збірник «Ґендерна перспектива», мемуари Б Бойчука («Соломини в біографії») У книгах серії «Текст + контекст» запропоноване нове прочитання творчості Данте Аліґ'єрі, М Гоголя, Марка Вовчка, Лесі Українки, М Коцюбинського, В Винниченка, В Підмогильного, М Рильського, В Свідзинського, Ю Яновського, Ю Косача, Емми Андієвської, Оксани Забужко, Соломії Павличко, сучасних американських поетів Поетична серія «Зона Овідія» (видається з кінця 2003) містить збірки В Затуливітра («Четвертий із триптиха»), П Гірника («Коник на снігу»), Д Кременя («Синопсис»), Людмили Таран («Книга перевтілень»), І Андрусяка («Часниковий сік»), В Неборака («Повторення історії»), Ю Бедрика («Цвіт геральдичний та інші поезії»), Н Гончара («Променевість»), Маріанни Кіяновської («Звичайна мова»), О Солов'я («Аль-Катик книга інтимної лірики») та ін Видавництво випускає перекладну літературу білоруських (В Бикав, У Арлов, А Хаданович), російських (Д Биков, Яна Дубинянська), хорватських (С Мраович), французьких (Анні Ерно), англійських (Е Е Камінгс, Дж С Фоер), американських (С Кюніц) та ін письменників, з'явилася друком «Антологія японської класичної поезії» в перекладі та упорядкуванні І Бондаренка

Фактографізм (*лат factum зроблене і грец graphō пишу, креслю*) — опис, натуралістично-ілюзіоністське копіювання, нагромадження певних фактів без належного аналізу та узагальнень, без урахування їх зв'язку з іншими явищами За спостереженням чеського мистецтвознавця С Шабоука, застосування Ф, тобто намагання якнайточніше відтворити дійсність у художньому творі, обертається втратою таланту

Фактомонта́ж (*лат factum зроблене і франц montage, букв піднімання*) — драматичне видовище, що має агітаційну мету, в якому замість фабули використані вільні сцени репортажного типу переважно на політичну тематику

Фа́ктор (*лат factor той, що робить, від facio роблю*) — див **Чи́нник.**

Факту́ра (*лат factura оброблення, будова*) — особливості побудови та оздоблення поверхні будь-якого предмета У малярстві — сукупність технічних засобів обробки поверхні полотна, в архітектурі — декоративні елементи поверхні будівельних матеріалів, у музиці — спосіб викладу мелодії, сукупність виражальних засобів, за допомогою яких твориться мелодія, у кінематографії — структура поверхні предметів, які знімають на кіноплівку, у літературі Ф є особливості лексики, синтаксису, тропів, стилістичних фігур, фоніки, ритміки, монтажу, колажу тощо, використані у творчості певного письменника Поняття «Ф» активно запроваджували у літературний обіг російські футуристи в період ЛЕФу, спираючись на концепції формальної школи Поєднуючи його з ідеологією, вони таким чином не лише замінювали, а й заперечували традиційні поняття «форма» і «зміст»

Фале́кіїв вірш — віршова поліметрична структура, яку не можна розмежувати на однотипні стопи або метри, створена поетом александрійської (олександрійської) школи Фалеком (III — II ст до н е) Він поєднав дактиль та хорей, запровадив дактилохореїчний одинадцятискладник, що пізніше отримав назву «дольник» У римській поезії до Ф в часто звертався неотерик Катул (І ст до н е) Приклад із його віршів до Лесбії

Тепер вона не хоче, — будь же ти гордий
І не біжи за нею, і не журись дурно
А все стерпи й переможи твердим духом!
Злочинна що тепер твоє життя значить!
(переклад М Зерова)

Фалі́чні пісні́ — давньогрецькі пісні, що виконувалися під час процесій, присвячених богу Діонісу, супроводжувались несенням фалічних символів, сценами еротичного змісту Вважалося, що такі обряди сприяють плідності та врожайності З Ф п постали сатиричні ямби і, за твердженням Арістотеля, комедія

Фальсифіка́ція (*лат falsificare підробляти*) — зумисне викривлення, свідома деформація фактів, явищ дійсності Зазвичай Ф дискредитує цінності культури, для її викриття та встановлення істини необхідні значні зусилля Яскравим прикладом Ф була діяльність радянського літературознавства, яке висвітлювало українську літературу як неповноцінну, залежну від російської, замовчувало її творчі здобутки або звинувачувало письменників у «буржуазному націоналізмі», що давало підстави для репресій, вилучення їхніх творів із національного та світового контексту

Фальцюва́ння (*нім falzen згинати*) — процес загинання друкованих аркушів для комплектування видань, який виконується вручну або фальцювальною машиною, яка була сконструйована в 1851

«Фальши́ві дру́зі перекладача́» — міжмовні омоніми і пароніми, що, маючи однакове звучання не збігаються за значенням та вживанням, зумовлюючи помилки при перекладі чи сприйнятті іншої мови Так, в українській мові слово *вродливий* є синонімом до *красивий*, у російській — означає *потворний* У білоруській мові *мана* називають брехню, в українській — примару Часто калькування слів, особливо у споріднених мовах, без урахування їх значення призводить до неадекватного сприйняття, поширеного, зокрема, у ситуації двомовності Так, у поширеній за радянських часів пісні «*Розцвітають наші гори / У мене на виду*» слово *вид* вжите у значенні, привнесеному з російської мови (*краєвид*), а в українській означає *обличчя* Трагічні наслідки використання «Ф д п» зображені в оповіданні «Дзвоник» Б Грінченка, в якому йдеться про кмітливу, розумну Наталку Опинившись у пансіонаті, відірвана від свого мовного середовища, вона не могла звикнути до «панської», тобто

російської мови, до відмінної семантики, що ледве не закінчилося самогубством дівчинки

Вона стільки разів помилялася, стільки разів її осміяно за ці помилки, навіть карано, що вона тепер не була певна ні в одному слові, чи розуміє його, як треба Написано масло — може, це й справді масло, про яке досі знала Наталя, а може, й щось зовсім інше адже, думала вона, що орать — це на полі орати, а сьогодні її виляно дурною й сказано, що це значить — репетувати, або от вчора вона думала, що рожа — то квітка, а їй кажуть, що це — пика Може й з маслом так буде І потроху Наталя перестала вірити своїй голові [ ]

Фамілья́рність (*лат familiaris родинний, близький*) — безцеремонність, надто вільне поводження Притаманна таким стильовим тенденціям, як низове козацьке бароко, неокотляревщина, деяким проявам авангардизму тощо Див **Панібра́тство.**

Фанта́зм — особливий прояв уяви індивіда, який намагається у такий спосіб уникнути небажаного зовнішнього чи внутрішнього примусу Термін З Фройда

Фанта́зма — прийом, поширений передусім у театральному мистецтві, який полягає у тому, що дійова особа відтворює в минулому пережиту сцену, прикрашаючи її з урахуванням нинішнього бачення

Фанта́зія (*італ fantasia, від грец phantasia уява*) — творча уява, яка дає змогу розбудовувати нові, свіжі образи, проекти, наприклад «Аліса у задзеркаллі» Льюїса Керролла Може вживатися як синонім мрії, химери, примхи Джерелом Ф, що живить художню діяльність, є потік образів та ідей у несвідомому, в архетипних структурах, у сновидіннях Особливо високо цінували Ф романтики Так, Жан Поль («Підготовча школа естетики») вбачав у ній «світову душу», «ієрогліфічну абетку природи», креативну стихію дотепності, проникливості тощо У музиці — жанр, своєрідна п'єса вільної форми, переважно варіація за народними мелодіями

Фантасмаго́рія (*грец phantasma привид, agoreŭō кажу*) — зображення фантастичних картин та фігур за допомогою оптичних пристроїв, використання несподіваних графічних та вербальних засобів

Фанта́стика (*грец phantastikē здатність уявляти*) — дивно-незвичні образи чи уявлення, які не мають аналогів у дійсності, нереальний предмет або явище з високим ступенем умовності Ф називають художні твори (казка, епос, алегорія, притча, утопія, сатира), де змальовано нереальні події, що видаються за реальні, правдоподібні Йдеться також про особливий амбівалентний метод артистичного мислення, коли образ поєднує ознаки реального та уявного невластивим для них способом, тобто становить певну типологічну єдність, що призводить до одивнення, формування узагальненого сенсу буття із застосуванням містичних, ірраціональних мотивів Тенденції до Ф відображені передусім у структуруванні міфу, в якому відбувається трансформація загального, універсального в одиничне, зокрема при персоніфікації богів картина космогонічного дійства постає спроектованою в наочно-предметну антропологічну чи хтонічну площину Прикладом Ф може бути прийом поєднання непоєднуваного за яким створені сфінкси або кентаври Його основою є метафора, оксиморон і катахреза Абстрагування міфем зумовлює по-яву специфічної закодованої знакової системи у вигляді алегорій та символів Вона сприймається як єдино можлива реальність, тоді як довкілля постає її відображенням Під впливом секуляризації міф розпадається, переводиться у казку, сюжет якої на початку ще зберігає послідовність ритуальних дійств, але згодом замкнутий чудесний світ видається усвідомленою грою людської уяви Фантастичні образи героїчного епосу виникли на перетині міфу про культурного героя та богатирської казки Античне письменство не сформувало своєї системи Ф, хоч і розбудовувалося на інтертекстуальній основі міфоцентризму, використовуючи модель світового дерева або хронотоп сакралізованих мандрів Так, «Іліада» Гомера сприймається як реалістичне зображення Троянської війни хоч участь у ній беруть олімпійці, натомість його «Одіссея» розкриває фантастичні картини поневірянь головного героя, тому її можна вважати початком європейської Ф, як і пародійну пригодницьку «Правдиву історію» (II ст н е) Лукіана Самосатського чи дидактичне «повчання про дива» у «Метаморфозах» Овідія Джерелом Ф вважаються також інші пам'ятки писемності, зокрема індійські «Махабхарата», «Рамаяна», арабська «Тисяча і одна ніч», японська «Кондзяку-моноготарі», китайські «Оповіді про чудеса із кабінету Лао» Пу Сунліна У християнській традиції Ф визначальними стали етичні засади духовного подвижництва, зразком якого була містерія Ісуса Христа, що позначилося на апокрифах, гімнах, а також ауто, мораліте, міраклях, літургійній драмі У житіях святих обов'язкові чудеса сприймалися як екстраординарні та реальні явища, спричинивши розвиток жанру видінь, започаткованого Об'явленням Іоанна Богослова, який зумовив появу «Видіння про Петра Рільника» (1362) У Ленгленда, «Божественної комедії» (1307—21) Данте Аліг'єрі Антична і християнська традиції впливали на розвиток рицарського роману від «Беовульфа» до артурівського циклу, алегорій на зразок «Роману про Троянду» (XIII ст) Гільйома де Морріса та Жана де Мена, ренесансних поем Л Аріосто («Шалений Роланд», 1516), Т Тассо («Визволений Єрусалим», 1580), Е Спенсера («Королева фей», 1590—96) та ін За доби Відродження провідним засобом Ф став амбівалентний гротеск, живлений досвідом сміхової культури та утверджуваного логоцентризму, найповніше представлений у творах Ф Рабле, Еразма Роттердамського, Дж Свіфта Апокрифічні інтертексти були основою поем «Втрачений рай» (1667), «Віднайдений рай» (1671) Дж Мільтона, присвячених проблемам християнства Класицисти обстоювали раціоналістське трактування Ф, наявної у міфах зводили її до вторинного чинника, який поступається інтризі («фейна казка» «Акажу і Зірфіла» Ш Дюкло, 1744), що стає підтекстом крутійського роману чи філософського трактату на зразок «Мікромегаса» (1725) Вольтера Новий струмінь Ф реалізувався в утопіях, у яких автори свідомо протиставляли фікцію недосконалій дійсності, модель золотого віку з площини неможливого переводили на рівень того, що не існує, але трактували його як вірогідне Спроби порушити приписи логоцентризму, вийти у простір чуттєво пережитої Ф здійснювали Р Герд («Листи про лицарство та середньовічні романи», 1762), Т Смолетт («Пригоди графа Фердинанда Фатома», 1753), прихильники

готичного роману Х Волпол, Анна Радкліф, М Льюїс Ф романтиків ґрунтується на опозиції ідеалу та нудної буденності, надання пріоритету ідеалу породжувало світоглядну кризу, оберталося розчаруванням, руйнуванням амбівалентного космосу Наприклад, єнці намагалися освоїти світ міфу через вище прозріння (Новаліс, «Генріх фон Офтердінген», видано в 1802), а гейдельбержці поєднували у творах описи фантастичних та реальних територій («Ізабелла Єгипетська» Л Арніма, 1812) Найчастіше вони використовували інтертекстуальну основу казки, перетворюючи її на літературну, часто поєднану з елементами готичного роману («Вій» М Гоголя, проза Е А По), зверталися до прийомів сну, чуток, галюцинацій, божевілля, сюжетної таємниці, фантасмагорій, що давали змогу тлумачити одночасно емпіричну чи психологічну даність та ірреальні явища, як у «Пісковому годиннику» (1817) Е-Т-А Гофмана чи в «Косморамі» (1940) Ф Одоєвського Формувався новий тип замаскованої, неявної Ф («Пікова дама» О Пушкіна, «Сон» Т Шевченка) Романтичний спосіб мислення залишався актуальним («Історія Артура Гордона Піма» чи «Виверження у Мальстрем» Е А По), зазнаючи поступової раціоналізації у прогресистськи налаштованих письменників, зокрема Ж Верна, який створив художні версії науково-технічних, соціальних утопій, що розгорталися здебільшого в екзотичних ситуаціях Він наводив приклад вірогідних геотермальних станцій, що використовують внутрішню енергію Землі («500 мільйонів бегуми»), а також зробив внесок в інтерпретацію мандрівки людини до Місяця («З гармати на Місяць», 1865), яку започаткували Антоній Діоген, Лукіан Самосатський, розвинули С де Бержерак («Подорож на місяць«), Д Дефо («Об'єднувач»), Е А По («Неймовірні пригоди якогось Ганса Пфаля») Поступово Ф виокремлювалася у самостійний жанр, який був продуктивним для письменства XIX ст, окреслений у романах Г Велса Формується нове спрямування «наукова фантастика», в якій інтелектуальний дискурс домінує над художнім, хоча визначальним залишається образ, а не поняття У творах такого типу використовують розмаїті гіпотези (щодо існування телепатії, віртуального часопростору, роботів, мутантів тощо), частина яких стала реальністю (доробок К Чапека, С Лема, К Воннегута, І Єфремова, братів А та Б Стругацьких, О Бердника) Так, атомна бомба детально описана в оповіданні «Мертвий коридор» американського письменника Д Кемпбелла, надрукованому в четвертому числі журналу «Вражаюча наукова фантастика» («Естаундінг саєнс фікшн», 1944) Публікація занепокоїла агентів ФБР, бо опис сприймався за відповідник так званого «Манхетенського проекту», що мав кілька ступенів утаємниченості Невдовзі такі бомби американські агресори скинули на японські міста Хіросіму та Нагасакі Застосування сонячної енергії, ґрунтовно змальоване у романі «Сонячна машина» В Винниченка, реалізується нині у вигляді геліоустановок, розроблених Інститутом технічної теплофізики НАН України, що використовуються не лише для опалення помешкань, а й для пришвидшення появи у рослинах зерен хлорофілу та крохмалю Майбутніх слухняних зомбі змалював Ю Смолич у повісті «Господарство доктора Гальванеску» (1929) Такі твори застерігали від знедуховлення цивілізації, що найповніше змальоване в антиутопіях О Хакслі, Дж Орвела Одночасно поширюєтсьсяя квазінаукова Ф (твори Е Берроуза, Е Гамільтона, А ван Фогта), що, обігруючи зразки прогресизму, утопій чи антиутопій, використовувала властивості казки, вестерна, детективу тощо Сучасна Ф (соціальна, альтернативна, роман-застереження) зберігає генетичний вплив давньої сатири та утопії Зацікавлення Ф притаманне декадентам (М Швоб), символістам (М Метерлінк, А Бєлий), експресіоністам (Г Майрінк), сюрреалістам (Е Кройдер) У радянській літературі вона розвивалася спочатку в соціально-історичному аспекті («Каталог утопій» В Святловського), перебувала в маргінальній позиції, хоч поступово знайшла свою нішу у межах «соцреалізму», поєднуючи принципи класовості, пролетарського інтернаціоналізму, «соціалістичного світогляду» з науковими настановами та мотивом героїзму Їй відводилася утилітарна роль художньої популяризації досягнень науки і техніки, що помітно в доробку В Владка «Ідуть чоботарі», «Аргонавти всесвіту», «Чудесний генератор», «Сивий капітан» Ф було повернуто її іманентний сенс завдяки повістям «Серце Всесвіту», «Покривало Ізіди», романам «Стріла часу», «Хто ти?», «Чаша Амріти» О Бердника Інколи вона формується на межі осмислення реального та вірогідного, не реалізованого повною мірою у практиці людини або зумисно спотвореного ідеологічними конструкціями Зокрема, таку тему висвітлюють романи «Син Сонця — Фаетон», «Ковчег Всесвіту», «Орлова Балка» М Руденка, які постали на основі роздумів письменника про сонячну енергію як єдине джерело життя, що відображене у його трактаті «Формула Сонця», філософській праці «Гносис і сучасність» тощо Ф стосується будь-яких жанрів (чарівна казка, тваринний епос, рицарський роман, готичний роман, утопія, антиутопія, наукова фантастика, фентезі тощо) Іноді письменники на її підставі розбудовують власну творчість (Е-Т-А Гофман, М Гоголь, Льюїс Керролл та ін) Цей досвід поглиблює Галина Пагутяк у своїх книгах «Потрапити в сад», «Гірчичне зерно», «Записки Білого пташка» (романи «Радісна пустеля», «Смітник Господа нашого») тощо Громадська організація «Українська духовна республіка» проводить літературно-мистецьку акцію «Зоряні читання Олеся Бердника» Нині видається російськомовний журнал «Реальность фантастики», участь у якому беруть письменники Марина та С Дяченки (Київ), А Валентинов та Генрі Лайон Олді (Харків)

Фантасти́чна ка́зка — див **Чарівна́ ка́зка.**

Фантезі́йська шко́ла (*франц école fantaisiste*) — течія у французькій поезії першої половини XX ст, заснована викладачами Аженського ліцею (Гасконь) Ф Карпно-Тюзолі («За навіюванням», 1911, «Богема і серце моє», 1912, «Кисло-солодкі пісеньки», 1913), Р де Ла Весьєром («Лабіринти», 1925, «Покинутість», 1933) та ліцеїстом Ф Юком («Лаконічні вірші», 1910, »Вечірня флейта», 1912), які узяли собі псевдоніми відповідно Франциск Карко, Клодьєн і Трістан Дерем Згодом до них приєдналися Л Пеллерен (епіграми з «Малого сагайдака», 1913), Л Веран («Край мрій», 1911, «У краю лілій та рожевої вербени», 1913) Назва «Ф ш » з'явилася завдяки Трістану Дерему («Нарис новітньої французької поезії», 1912), який наголошував, що її представники апелюють до можливостей уяви, до естетичного перетворення довкілля, беручи за основу «живу воду» ренесансної тра-

диці (Ш Орлеанський, Ф Війон, М Реньє), мудрості Ж Лафонтена, досвід «незалежних» (поняття Франциска Карко) Г Аполлінера, М Жакоба, А Сальмона, які, зокрема Г Аполлінер, заперечували спроби співвіднесення їх із фантезійниками Обстоюючи «м'яку незалежність», «меланхолійний мотив, пом'якшений ледь уловною поміткою», «індивідуальну свободу, свободу почуттів», вони через це відмежовувалися від кубістів, футуристів, дадаїстів, сюрреалістів На початку письменники Ф ш друкувалися у провінційній періодиці, видавали власні та колективні збірки малим тиражем, як-от «Зшиточок» (1911, вийшло 20 екземплярів), намагалися творити, набути «музичного ладу», а не маніфестувати Поет Ж П Туле висловлював ностальгію за золотим віком П Корнеля і Ж Расіна Його сакральні «Контррими» (1921) вважаються класикою французької поезії XX ст Автор у 70-ти віршах (катренах з охопною римою), довів можливість оновлення традиційної віршової форми Тому Ж М Бернар, видавець журналу «Оси», прихильник неокласицизму, порозумівся і з Ф ш , до якої увійшли Ф Еон (урочисто епічні «Три роки», 1903, «І триває життя», 1919), Фаг (псевдонім Ж Файє) — перекладач «Еклог» Вергілія, Ф Мазад (бурлескні, яскраво образні збірки «Аполлон», 1913, «По-осінньому повіяло весною», 1930, «Італійська елегія», 1933), А Марі, який відтворив побутові сценки, ніби побачені очима Жірара де Сент-Амана (1594—1661), у «Поемах», «Лісорубах», «Аркадії», бодлеріанець Марсель Ормуа (псевдонім М Пруя) — автор збірок «День і тінь» (1912), «Незнайоме обличчя» (1925), «З тяжким серцем» (1926), Трістан Кленгсор (псевдонім Л Леклерка, збірки «Богемні вірші», 1913, «Гуморески», 1921, «П'ятдесят сонетів пробудження», 1949, «Притлумлений бій барабана», 1960) Вони виявилися витонченими мрійниками, схильними до мелодійної шляхетності, до замилування класикою та природою, хоча не уникали й нових темпоритмів Поети гуртувалися при журналі «Диван» (з 1909), редакція якого після Першої світової війни була переміщена з провінції до Парижа Його засновник А Мартіно сформував однойменне видавництво, зініціював «Вечори Дивана», куди запрошували фантезійців, твори яких тут друкувалися, поширювалися у двотомній упорядкованій Р де Ла Весьєром, «Поетичній антології XX століття» (1923, 1924) Водночас тулузький часопис видав антологію «Поети фантезійці у судженнях про себе та їх друзів» (1925) У 30-ті — 40-ві до Ф ш приєдналися Ж Лебро, А Гайяр, майбутній президент Гонкурівської премії Р Доржелес, прихильний до шляхетності ренесансної «Плеяди» Р Уделo, іронічний, з притаманними йому бурлескними осяяннями Ж В Пеллерен

Фард (*араб одиничний, окремий*) — строфічна форма у літературах Близького та Середнього Сходу, яка мала вигляд бейта, що не входив до складу більших за обсягом строф Ф переважно створювався експромтом, мав дидактичну мету, побудований на принципі порівняння, набував значення крилатого вислову Інколи вживався у прозовому творі для наголошення його основної ідеї

Фарс (*франц farce, від лат farcio начиняю, наповнюю*) — невеликий за обсягом комічний жанр (восьмискладник) західноєвропейського середньовічного театру, що поширювався передусім у Франції, характеризувався поєднанням гострої комедійності із життєвою злободенністю Споріднений із фастнахтшпілем, інтерлюдією, інтермедією, шванком, фабльо, іспанським пасос, comedia dell'arte та італійською комедією Беолько Ф виник у XII ст із жартівливої вставки у молитвах, що невдовзі розвинулась у літургійну драму, карнавальну масову виставу на майдані, перейняту сміховою культурою тогочасного міста, виконувану мандрівними акторами (гістріонами) Іншим її джерелом вважається фольклор, народні дійства бурлескно-травестійного змісту, популярні під час Масляної, головним епізодом яких було змагання між карнавалом та Постом Ф як самостійний жанр сформувався у XIII ст (наприклад, «Хлопчик і сліпець»), використовувався як вставні сценки під час постановки містерій та мораліте, розрахований на масовість та життєву конкретику, зазвичай позбавлений алегорій, відображає неприкрашене довкілля На відміну від соті зорієнтований на відтворення приватного життя людини, використовував індивідуалізовані образи-маски (пройдисвіти, продавці індульгенцій, шахраї, рогоносці, псевдовчені, шарлатани-лікарі, гріховні черниці, лайливі жінки та ін), запроваджував ситуації-типи У Ф помітний вплив карнавальних алегорій, травестованого гротеску, буфонади та клоунади Жанр відтворював передусім міську дійсність, виявляючи до сільської місцевості зверхнє, часто негативне, ставлення Водночас він був позбавлений дидактизму, викривання гріховності людини, натомість надавав простір ексцентриці, каламбурам, дотепам, буфонаді, свободі форми До Ф зверталися Ф Рабле, К Маро, Маргарита Наваррська Деякі тексти жанру втрачені, як-от «Про чоловіка, який одружився з німою жінкою», їх спробував поновити А Франс Найпопулярнішим виявився цикл про адвоката Патлена, першим із творів якого був французький фарс «Адвокат Патлен» (точна назва — «Добродій П'єр Патлен», 1486), в якому діють шахраюватий адвокат, дурнуватий суддя, жадібний купець та хитрий пастух Невдовзі прізвище головного героя цього твору стало означати пройдисвіта, а його висловлення, як-от «Повернемося до наших баранів», тобто до першої теми розмови, перетворилися на крилаті слова Популярність Ф зумовила його продовження — твори «Новий Патлен», «Заповіт Патлена» Ф позначився на ренесансній новелі, протиставлявся вченій комедії, сприяв постанню комедійного театру Мольєра («Шлюб мимоволі», «Удаваний хворий», «Тартюф»), був популярним до XVII ст , частково поновлений у п'єсах Б Брехта, В Маяковського («Клоп»), М Куліша («Отак загинув Гуска»), А Жаррі («Король Убю») та ін Сформувався міщанський Ф , в якому викривалися чванливість, пихатість, скнарість тощо Нині це поняття набуло негативного значення, називає явище з надмірними зовнішніми комічними ефектами

«Фарха́д і Шири́н» — епічна поема, поширена в усній та писемній творчості Близького, Середнього Сходу та Закавказзя, прототипами якої були останній зверхник Ірану Хосров Парвіз (правив у 591—628) та його дружина Ширін Про них згадував Фірдоусі у «Шахнаме», але не вказував на Фархада, якого першим назвав таджико-перський історик Баламі (помер у 996) і зобразив поет Агаджі (межа X—XI ст), інтерпретуючи легенду про будову каналу через скелю Бісутун Поема «Хосров і Ширін» (1180—81)

належить азербайджанському поетові Нізамі Гянджеві, присвячена його покійній дружині Вольова Ширін — центральний образ твору, наділена високими чеснотами, яких бракує її чоловікові Закоханий у неї каменяр Фархад береться на її прохання прокладати канал і передчасно вмирає, почувши з уст ревнивого Хосрова брехливу звістку про смерть Ширін Навої у своєму творі надав Фархаду ознак головного героя, описав його як мужнього і людяного принца («Фархад і Ширін», 1484), наділив його позитивними рисами, на відміну від підступного Хосрова, який загинув від рук свого сина У 1941 з'явилася однойменна драма азербайджанського поета С Вургуна та «Легенда про любов» турецького поета Н Хікмета

Фарха́нг — перський тлумачний словник, лексикон, у якому інтерпретувалися архаїчні слова, пояснення підкріплювалися цитатами з літературних творів, деякі з яких на сьогодні втрачені Найдавніший серед них «Лугате фурс» (IX ст) Асаді Тусі, де збереглися фрагменти зниклих поем Рудакі та Унсурі Відомі також «Фарханге Джехангірі» (XVI ст), «Борхане кате» (XVII ст), «Фарханге Рашіді»(XVII ст), «Фарханге Насірі» (XIX ст)

Фа́сти (*лат fasti погоджені*) — календарі, в яких фіксувалися найважливіші сакральні дні року, запроваджені римськими жерцями Вони мали вигляд мармурових та кам'яних таблиць, вважаються пам'ятками писемності Існують також віршові Ф , що належать Овідію Його поема «Фасти (Римський календар)» у шести книгах із задуманих дванадцяти, написана елегійним двовіршем, не лише висвітлює календарні дати, а й коментує їх Вона спочатку була присвячена імператорові Августу, а після його смерті — Германаріку У творі Овідій намагався поважним стилем спростувати уявлення про нього як про автора еротичних текстів У поемі згадують міфологічні та реальні події, які тлумачаться з погляду сучасності Овідія, наприклад значення дволикого Януса

Кепсько ти знаєш людей, — одповідав бог
Янус із сміхом, —
Може гадаєш, що мед солодший, ніж гроші тепер!
Навіть у дні Сатурнові я рідко стрічався з такими,
Хто би грошей не любив, пристрастю схоплений враз
(переклад Н Пащенко)

Фастна́хтшпіль (*нім Fastnachtspiel масляна гра*) — народна комічна травестована вистава у Німеччині та Швейцарії (XIV—XVI ст), споріднена з французьким фарсом Сформована на основі середньовічного обрядового дійства, карнавальних інсценізацій (шванків) на Масляну У ній зображувалися витівки спритних шахраїв, нікчемність судочинства, лайливе подружжя, розбійництво рицарів, аморальність чернецтва тощо Зазвичай Ф були написані двовіршами з парним римуванням, чергуванням окситонних та пароксітонних рим (Knittelvers) Перша літературна обробка жанру «Гра про Нойдгарта» (XIV ст), зроблена Ст Паулем, оповідала про комічний конфлікт міннезінгера Нойдгарта з селянами Зверталися до Ф також Г Розенблют («Турецький фастнахтшпіль», 1456), Г Фольц Н Мануель вдавався до антипапської сатири «Про папу та його духовенство» (1522), «Продавець індульгенцій» (1526) Найповніше можливості Ф розкрито у творчості Г Сакса («Мандрівний школяр у раю», 1550) Останнім, хто вдався до цього жанру, був Й Айєр (XVII ст) Особливості Ф за нових літературних умов використовував Й -В Гете («Сатир та обожнений лісовик», 1773, «Фастнахтшпіль патера Брея», 1174), А -В Шлегель Б Брехт модифікував жанр у своєму епічному театрі

Фасцина́ція (*лат fascis зв'язка, пучок*) — спеціально організований словесний вплив на реципієнтів при стислому викладі інформації, завдяки чому підвищується ефект програмування їх поведінки Інтенсивність Ф в усному мовленні може варіювати від мінімальної (дикторське мовлення) до максимальної (спеціально інтонована промова, декламація, спів тощо) Важливим її компонентом вважається ритмічне підґрунтя мовлення, особливо характерне для поезії, невербальні чинники, як-от колір одягу мовця, погляд Семантична Ф може спричинити значний резонанс у суспільстві, наприклад радіоінсценізація роману «Боротьба світів» (1938) Г Веллса, що викликала паніку у США

Фаталі́зм (*франц fatalisme, від лат fatalis наперед визначений долею*) — специфічне світобачення, за яким визнається панування над людиною сліпих, невідворотних стихій, що визначають її долю

Фатразі́ (*франц fatrasie, від fatras абищиця*) — бурлескний жанр середньовічної поезії (XIII—XV ст), виповненої дотепною грою слів, зумисними алогізмами, безглуздими натяками, семантичними порушеннями між означником та означуваним при строгому збереженні ритму та суміжної рими одинадцятискладової строфи Ф вважалися різновидом куртуазної лірики, своєрідними глосами, близькими до пародій Найвідомішими авторами були Філіпп де Бомануар, Філіпп де Ремі Їх досвід вплинув на соті, а в XVI ст — на жанр кокалян

Фа́тум (*лат fatum доля, неминучість*) — збіг обставин, невідворотність чогось, ірраціональна сила, що наперед визначає людську поведінку, зокрема трагічні наслідки дій Ідея Ф поширювалася за античної доби, позначилася на міфах та на літературі, передусім на драматургії Класичним представленням Ф є давньогрецька трагедія Так, в «Орестеї» Есхіла висвітлено прокляття, що тяжіло над родом Атридів, яке частково зняв Аполлон та повністю — афінський суд Схожа ситуація розкрита і в трагедії «Цар Едип» Софокла, головний герой якої карається за незнання своїх злочинів — вбивство свого батька та родинний інцест, що були напророчені до його народження Приклади Ф особливо характерні для романтиків, найповніше розкриті у повісті «Герой нашого часу» М Лермонтова Ф поширений і в українській літературі, часто тлумачиться як доля або недоля Він наявний у творах О Стороженка («Марко Проклятий»), Лесі Українки («Блакитна троянда», «Кассандра»), А Кримського («Андрій Лаговський«), Ольги Кобилянської («Діти Ніоби»), М Хвильового («Редактор Карк«), В Домонтовича («Доктор Серафікус»), Софії Майданської («Ніоба») тощо Водночас його заперечувала поезія Лесі Українки, представники «Празької школи», проза І Багряного («Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою» тощо) та ін Християнське віровчення протиставило Ф концепцію Божого промислу, яка відображена у романі «Жовтий князь» В Барки

Фаустіа́на (*нім Faustiana*) — один із наймісткіших сюжетних блоків світової літератури, в осно-

ву якого покладено вічний образ (доктор Фауст), що втілює символ людського розуму та сумнівів у необхідності знання. Прототипом цього персонажа був Фауст, герой німецької середньовічної легенди, чорнокнижник, безбожник, авантюрист. Він за допомогою диявола (Мефістофеля) кинув виклик Богові, аби заволодіти таємницями світу. Крім апокрифа про Симона-мага, переказу про Теофіла, існували також свідчення про реального Фауста, який народився в 1480 у Кніттлінгені (графство Вюртемберг), навчався у Гейдельберзькому університеті, засвоював магію у Кракові, проголосив себе «філософом філософів», мав підтримку бунтівливого рицаря Ф. фон Зікенгена та князя-єпископа Бамберського, помер у 1536 або 1539 у Штауфері. Його життєпис («Історія доктора Йогана Фауста, знакомитого чаклуна та чорнокнижника...», 1587) завдяки книговидавцю Й. Шпісу започаткував серію «німецьких народних книг», сприяв поширенню популярної езотеричної легенди про неординарного вченого. Вона була перероблена у книгах французького доктора теології В. Кайє (15 перевидань з 1598), нюрнберзького лікаря Н. Пфітцера (1674; у ній вперше йшлося про кохання Фауста до вродливої наймички), в анонімному творі «Вірний християнин» (10 перевидань за 1725—97) автора. Популярними були лялькові драми про легендарного мага, «Трагічна історія доктора Фауста» (1588—89, 1592) К. Марло, де схвалювався потяг до знань і гедонізм. Зміна ставлення до чорнокнижника (від осуду до визнання його дій правочинними, що немовби спростовували всілякі забобони) відбувалася за доби Просвітництва, відображена у творі «Перша історична анкета чарівника Фауста» (1683) Й.-Г.Ноймана та К.-К. Кірхнера, начерках ненаписаної драми Г. Е. Лесінга (сімнадцятий лист «Листів про новітню літературу», 1759—65), у п'єсах «Пекельні судді» (1777) Я.-М.-Р. Ленца, «Йоганн Фауст» (1775) П. Вайдмана, «Життя і смерть доктора Фауста» (1778) Ф. Мюллера, у романі «Життя Фауста, його вчинки та загибель у пеклі» (1791) Ф.-М. Клінгера. Підсумковою у Ф. стала трагедія «Фауст» у двох частинах (1808—31) Й.-В. Гете, який використав не лише всі можливі інтертексти, а й надав традиційній темі нового трактування: його персонаж не протистоїть Богу, а порятований ним за прагнення до знань та перетворення дійсності. Цим твором завершується перший етап сюжетного блоку про мага, який прагнув оволодіти таємницями природи задля утвердження власної волі, що відображена у всіх світових релігіях (давньоєгипетські, зороастрійські, індуїстські, халдейські трактати, «Смарагдові скрижалі» Гермеса Трисмегіста тощо), і став у християнстві (крім юдохристиянства III ст.) втіленням зла. Із секуляризацією культури Фауст був виправданий. Це остаточно затвердив Й.-В. Гете. Письменник відтворив суперечливість душі свого героя-індивідуаліста, який приборкує світ, нав'язує йому свою волю, реалізує свої проекти, долаючи будь-які перешкоди і нехтуючи морально-етичними нормативами, долею конкретних людей та їх стражданнями, оскільки проблеми добра і зла для нього не існує. Йому, за спостереженням О. Шпенглера, не властиве почуття відповідальності за свої вчинки. Такий Фауст репрезентував логоцентричну модель європейця, реалізовану в багатьох наукових відкриттях, колонізації нових земель та постанні тоталітарних режимів. Про це йшлося в утопічній драмі «Фауст і місто» (1916) А. Луначарського, де окреслено проблему фантомної побудови «світлого майбутнього» відповідно до марксистсько-ленінських доктрин. Український дослідник О. Швид відзначив, що на зміну Божественному космосу приходить «хаотична», свавільна, в перспективі аморальна людина. Першою постгетівською естетизованою модифікацією Ф. став байронізм, в якому можливості індивідуалізму були максимізовані, позначившись на письменстві XIX та XX ст.: приреченість героя зобразили Т. Манн («Доктор Фаустус», 1947 та «Чарівна гора», 1924), український драматург О. Левада («Фауст і смерть», 1960), латвійський прозаїк С. Зарінь («Фальшивий Фауст, або Перероблена кухонна та пахолкова книга», 1973). Одночасно посилюються тенденції до дегероїзації Фауста: лібрето Г. Гейне до опери «Фауст» (1847); комедії Гертруди Стайн («Доктор Фауст запалює вогні», 1938), А. Річардса («До завтрашнього ранку, Фаусте», 1961), Г. Штайнберга («Фауст приголомшений», 1984) та ін. Постать ученого, який відійшов від небезпечних для людства експериментів і віддав перевагу буденному комфорту, стала предметом художньої інтерпретації П. Мак-Орлана («Маргарита опівночі», 1955), Е. Бінга («Повернення Фауста», 1959), «короля бітників» Дж. Керуака («Доктор Закс. Фауст, частина третя», 1959). Цей образ іноді зазнавав епатації, як-от у трагіфарсі «Диявол» (1925) М. Арцибашева. Криза «фаустівської людини» зафіксована у творі «Присмерк Європи» (1918—22) О. Шпенглера, в незавершеній драматичній поемі «Мій Фауст» (1938—45) П. Валері, хоч траплялися спроби його облагородження, як у романі «Майстер і Маргарита» (1933—40) М. Булгакова. У давній українській літературі відгомін Ф. наявний у розповідях про ченців-чорнокнижників, за доби бароко — про козаків-характерників, образи яких пізніше з'являлися у творах М. Гоголя, О. Стороженка. Першим її літературним зразком у новій українській літературі стала балада «Твардовський» П. Гулака-Артемовського, що була вільним перекладом однойменного твору А. Міцкевича. Критично переосмислював мотиви Ф. В. Винниченко у повісті «Записки кирпатого Мефістофеля». Натомість під їх впливом Г. Косинка писав незавершену новелу «Фавст». Часто постать Фауста трактувалась як знедуховлена, безсердечна, як у вірші «Ходить Фауст...» П. Тичини або в п'єсі «Фауст і смерть» О. Левади. М. Хвильовий під час Літературної дискусії 1925—28 інтерпретував «фаустівську людину» відповідно до власної концепції «психологічної Європи», вбачав у ній енергію пізнання, інтелектуальної глибини, сміливості у діях, прагнення підкорити світ своїй волі.

Фахр — жанрова форма арабської поезії, в якій поет прославляв себе, свій рід та особисті подвиги, була головним складником доісламської касиди. Ця традиція продовжилась за доби ісламу, що засвідчили твори панегіристів Аль-Агталя (прибл. 640 — прибл. 710) чи Аль-Мутанаббі (915—65).

Фацеція, або **Фацетія** (*лат. facetia: жарт, дотеп*) — жанр італійського лаконічного оповідання на зразок анекдоту, сформований у XII—XIII ст., поширений серед городян. Ф. були улюбленим апсихологічним жанром ренесансних прозаїків, які надали йому провокативного змісту. Ф. спиралася на античні традиції та набутки італійського фольклору. Нарати-

ви про хабарників, скнар, дурнів, пройдисвітів, винахідливих жінок, амбітних рицарів, протиставлених городянину «недолугих» селян приваблювали своєю дотепністю, іноді вражали нескромністю та натуралістичністю Одним із перших письменників, хто опрацював Ф (збірка «Вільні фацеції»), вважається Дж Поджо Браччоліні (1380—1459), який писав латиною, мав багатьох послідовників (Г Бебель, Н Фрішлін, Еразм Роттердамський та ін) Його твори перекладалися на живонародні мови, зокрема на італійську (Л Доменікі, Л Карбоне), німецьку (Й Ґаст), польську (Б Папроцький, Л Гурницький), давньоукраїнську («Римські діяння», «Велике Зерцало») Апофегмати, що мали польську редакцію, були оброблені М Кургановим у «Письмовнику» Ф позначилися на байках О Сумарокова, І Крилова, на лубковій літературі Збірники Ф поповнювали нові твори, адаптовані до традиції національного наративу які згодом переходили у фольклорний репертуар, як за доби бароко, коли Лазар Баранович, Іоаникій Галятовський, Антоній Радивиловський, Стефан Яворський та ін використовували Ф у своїх проповідях, поширюючи їх серед мирян Особливо популярними були сюжети про зрадливу дружину, про вперту жінку, про хитруна, який ділив одного птаха між усіма членами родини

Федера́ція об'є́днань революці́йних письме́нників Украї́ни (ФОРПУ) — нетривалий проект М Скрипника, запропонований українським письменникам для протистояння гегемонії ВУСППу До складу проголошеної 31 грудня 1929 федерації увійшли, крім МАРСу та «неокласиків», представники «Молодняка», Всеукраїнської спілки робітників комуністичної культури (колишня Нова Генерація), Техно-мистецької групи «А», «Західної України», «ПРОЛІТФРОНТУ», а також деякі вуспівці

Фее́рія (*франц feerie, від fee фея*) — театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом сценічними ефектами і трюками Сформована в Італії (XVII ст) як складник оперно-балетної вистави На межі XIX—XX ст елементи феєричності проникають у літературу, зокрема у драматургію Започаткував такі твори класицист П Корнель («Андромеда», «Золоте руно») Виникає неоромантична драма-феєрія (драма-казка) з виразним ліричним началом, зіставленням явищ природи та рис людини, широким використанням міфічних і фольклорних образів, магією «Затоплений дзвін» Г Гауптмана, «Синій птах» М Метерлінка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Над Дніпром» (весняна казка) О Олеся, «Марко в пеклі» І Кочерги, «Дзвінкоблакитне» П Тичини тощо Р Лубківський написав «помаранчеву феєрію» «Республіка янголів»

Фейлето́н (*франц feuilleton, від feuille лист, аркуш*) — невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного змісту, який характеризують сатиричність, динамізм викладу, невимушена композиція, пародійність, застосування позалітературних жанрів, зокрема приватного та ділового письма, доповіді, резолюції тощо У прозовий текст Ф можуть бути включені віршові фрагменти Вважається проміжною ланкою між оповіданням новелою та нарисом, характеризується чіткою фактичною основою з наявним авторським підтекстом За тематикою виокремлюють такі типи Ф художній, документальний, із «невказаною адресою», узагальнюваний, проблемний, оглядовий, «проти явища», «проти особистості» Започаткований 28 січня 1800, коли при французькій газеті «Journal des Debats» з'явився листок-додаток (feuileton), спочатку заповнюваний театральною хронікою, віршами, загадками, шарадами, рецензіями тощо Згодом його було замінено особливим підвалом-рубрикою із визначеним місцем на газетній шпальті, де друкувалися романи «Паризькі таємниці» Е Сю, «Три мушкетери» А Дюма та ін Наприкінці XIX ст в Галичині та Буковині цей термін вживали на позначення «поважних студійок на даний темат, писаних в спосіб [ ] легкий і приступний» (О Маковей) Ф реалізував свої іманентні властивості, надаючи певній актуальній події гумористичної чи сатиричної інтерпретації Його можливості використали Т Готьє, Ш О Сент-Бев, Л Берне, Г Гейне, А Рошфор, Г Веєрт, Ф Фрайліграт, Ф Кюрбергер, Е Кіш, К Д Аріческу, Р Н Грандя, І М Бужоряну, Г Баронзі, Феофілакт Косічкін (псевдонім О Пушкіна), Ф Булгарін, М Лейкін, О Сенковський (псевдонім — Барон Брамбеус), М Некрасов, М Салтиков-Щедрін, Д Мінаєв, А Яблоновський, О Амфітеатров, А Аверченко, Ю Олеша, М Зощенко, М Богданович, Якуб Колас, Янка Купала та ін Твори цього жанру з'являлися на сторінках газет «Нюрнберзький кореспондент», «Румунська бджола» тощо Жанровий різновид маленького розважального Ф запровадив Ж Жаннет, творам якого були властиві ознаки невимушеної бесіди, розмови на будь-яку тему У Ф використовували зображально-виражальні засоби (гіпербола, гротеск, каламбур тощо), виокремлювали документальний (зображення конкретних осіб і фактів) та проблемний його різновиди (порушення важливих громадських питань) Український Ф розвивався у творчості І Франка («Історія однієї конфіскати»), О Маковея («Як Шевченко шукав роботи»), особливо В Самійленка, твори якого, за словами М Рильського, «видаються і тепер зразком того жанру» Ф посідають вагоме місце у доробку Костя Котка, Остапа Вишні, В Чечвянського, Ю Вухналя, О Ковіньки, І Багряного, І Керницького, Федя Триндика, Ф Маківчука, С Олійника, В Карпенка, О Чорногуза, Є Дударя та ін А Юриняк називає Ф й невіршовані гумkorески, однак у них, на відміну від Ф , наявна й вигадка Різновидами Ф є радіофейлетон, телефейлетон, фотофейлетон

Фекшен (*англ faction*) — поєднання фактів і фікції у художніх творах

Фелі́бри (*прованс félibrs діти муз*) — учасники літературного руху другої половини XIX ст (Прованс), які прагнули відродити традиції трубадурів, використовуючи новопровансальську мову З цією метою сформувалося товариство семи поетів (1854), очолених Ж Руманілем та Ф Містралем Вони видавали свій річник «Провансальський альманах», де, крім художньої літератури, друкувалися матеріали з лінгвістики й етнографії У місті Монпельє (1870) започаткований науковий журнал «Огляд романських мов», присвячений вивченню південно-французьких діалектів, згодом у Марселі з'явився часопис «Фелібриж» У XX ст після Другої світової війни почав діяти Інститут вивчення Провансу із центром у Тулузі

Феміністи́чна кри́тика (*англ feminist criticism, франц critique жіноча критика, feministe, від лат femine жінка*) — течія постмодернізму, в ме-

жах якої виокремлено французьку Ф к , зосереджену на обґрунтуванні концепції «інакості» жінки, жіночого письма, бісексуальності та критиці логоцентризму, й англо-американську, перейняту ідеями деконструктивізму Чітко визначених шкіл у Ф к не існує Патріархальна культура, проти якої виступають представники Ф к , пронизана цінностями «чоловічої» ідеології, «чоловічим шовінізмом», владою Логоса-Бога, що є ґвалтівником Матері-Природи Формуючись у 60-ті XX ст під впливом екзистенціалізму Ж П Сартра, радикально переглянутої теорії психоаналізу, студентських бунтів 1968, Ф к спиралася на основи розробленої Сімоною де Бовуар концепції («Друга стать», 1949), в якій наголошено, що «жінкою стають, а не народжуються» У ній запроваджувалося поняття «інший» та «автентичний» щодо тлумачення особистості жінки фалос завжди перетворює жінку в об'єкт, в інше Феміністичні групи ставили за мету визволення від патріархального гноблення, зміну ціннісної ієрархії патріархального суспільства на матріархальну, чужу світосприйняттю чоловіків Особливої актуальності такі тенденції набули в літературознавстві, де сублімовані форми теоретичної рефлексії поєднані з «міфологічністю» наукового мислення Цим Ф к відрізняється від руху емансипанток на межі XIX—XX ст , коли жінки не протиставляли себе патріархальній культурі, а домагалися правових, політичних, соціальних свобод, прагнули вписатися в неї на рівних, долучитися до активного маскулінного життєдіяння Впливовою була очолена Антуанетою Фук група «Психоаналіз та політика», яка вважала, що філософія та психоаналіз здатні на теоретичному рівні забезпечити їх емансипацію До неї приєдналися Юлія Крістева, Люс Ірігарай, Елен Сіксу, поділяючи її позицію, авторитетну серед американських інтелектуалок, та концепції Ж Дерріди і Ж Лакана, в яких «патернальний логос» ототожнений із фалосом (фалологоцентризм) На основі таких ідей представниці цієї групи формують деконструктивну щодо логоса концепцію формування особливого інтуїтивно-несвідомого жіночого дискурсу Представниці Ф к трактували чоловіче начало як статичне у своїх топосах на відміну від жіночого, динамічного, поділяючи погляди Сімони де Бовуар Французькі феміністки (Крістіна Дельфі, Ан Трістана, Моніка Плаза) критикували групу за байдужість до історичної та соціальної долі жінки Неофройдистки Люс Ірігарай («Хірургічне люстро, про іншу жінку», 1974, «Ця стать, що не одна», 1977), Сара Кофман («Загадка жінки Жінка у текстах Фройда», 1980), які критикували фройдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, доводили, використовуючи настанови деконструктивізму, що теорія психоаналізу з її пріоритетом маскулінної сексуальності суперечить сама собі Елен Сіксу («Інвективи», 1979) протиставляла невротичній закомплексованості чоловіка на «фалоцентричній моносексуальності» привілейовану «бісексуальність» жінки у письменстві, наділену жіночими властивостями Дослідниця намагалася подолати бінарність маскулінного та фемінного протистояння, обстоювала потребу множинного, розмаїтого письма Сара Кофман («Загадки жінки Жінка у текстах Фройда», 1980) вдалася до деконструктивістського аналізу негативної позиції З Фройда щодо жінки, наголошуючи на пріоритеті природи жінки Формувалася тенденція до творення нового міфу, активну участь в якому взяла Юлія Крістева («Революція поетичної мови», 1974), яка обстоювала існування фігури «оргазмічної матері», «матері насолоди», що поєднувала жіночий та сексуальний аспекти, розгорталася в онологічному просторі мистецтва-в-мові, утверджувала істину, до якої чоловіки-постмодерністи ставилися з підозрою Вона запропонувала поняття «хора» для окреслення материнського чинника, пригніченого символікою чи законом Батька, для виявлення патріархального боргу перед матір'ю В американському напрямку Ф к переважала соціологічна спрямованість, пов'язана з емпірикою, що спричинило її критику у другій половині 80-х XX ст (Торіл Мой, Кріс Відон, Рита Фельски, Сьюзен Бордо, Джудіт Батлер), яка обґрунтована Елейн Шовалтер («Їхня власна література Британські письменниці від Бронте до Лессінг», 1977), Сандрою Гілберт та Сьюзен Губар («Божевільна на гориці Письменниця та літературна уява у XIX ст », 1979), Барбарою Крістіан Вони поєднували ідеї постструктуралізму з традиційною американською психосоціологією, що відображено у працях «Лист без краю, без кінця Наративні стратегії в жіночій літературі XX ст » (1985) Рейчел Блау Дю Плессі, «Милобезумні жінки Стратегії емансипації в жіночому письмі» (1988) Патриції Йєгер, «Крадучи мову Виникнення в Америці жіночої поезії» (1986) Аліси Острайкер Дослідниці надто деталізували проблему специфіки мінливого жіночого Я, наголошували на його автентичності, на противагу статичному чоловічому Я, тому погоджувалися не з усіма положеннями постмодерністів, передусім із тезою М Фуко про «смерть суб'єкта» З огляду на це помітними були роботи «Гінезис Конфігурація жінки та сучасності» (1985) Аліси Джардін, «Приходячи до згоди Фемінізм, теорія, політика» (1989) Дайяни Фасс, збірник статей «Гендер і теорія Фемінізм-постмодернізм» (1990) за редакцією Лінди Ніколсон У 1989 Челесте Шенк та Ліза Раддік організували наукову сесію під назвою «Феміністична ангажованість після постмодернізму», під час якої заторкували проблеми гуманістичного фемінізму Ф к , не будучи специфічною школою, має на меті реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд патріархальних принципів та досвіду лесбіянства, актуалізацію природи жіночого тексту передусім в англосаксонській та американській культурі, де видаються значні за обсягом антології жіночої літератури, формуються відповідні наукові центри, запроваджуються лекційні курси в університетах Американські дослідниці першорядного значення надають проблемі жіночого переживання естетичного досвіду (сексуальні коди тексту), яке відрізняється від чоловічого, на чому наголошує Аннет Колодни, шукаючи засади автентичного прочитання За спільних настанов Ф к властиве внутрішнє розшарування, що засвідчує його немонолітність К Рутвен («Феміністичні літературні дослідження Вступ», 1985) виокремлює сім типів Ф к соціофеміністки, семіофеміністки, психофеміністки, марксистські, соціо-семіо-марксистські, лесбіянські та «чорні» феміністки, для яких характерні сублімовані форми теоретичного, точніше міфізованого мислення В Лейч розглядає ще сім різновидів Ф к (екзистенціалістська, читацької реакції, мовних кодів, деконструктивістська, юнгіанська мі-

фокритика, антиколоніальна критика третього світу, критика постструктуралістських антифеміністських феміністів) Це засвідчує відсутність програмової єдності феміністок, які переважно обмежуються деклараціями Більшість їх зосереджена на проблемі вродженого специфічно жіночого читацького досвіду, якому випадає долати стереотипи чоловічої свідомості, трактує читання як «сексуально закодовану» стратегію (Аннет Колодни), нав'язану жінкам змалку патріархальною культурою (Елейн Шовалтер) Жінка-реципієнт у художньому тексті насамперед звертає увагу не на проблеми героїні, а на обставини, в яких вона опинилася, що доводила Маріанна Адамс, аналізуючи «Джен Ейр» Шарлоти Бронте До осмислення проблем Ф к на межі XX—XXI ст долучилися українські дослідниці Ніла Зборовська («На карнавалі мертвих поцілунків /Феміністичні роздуми/», 1999), Соломія Павличко («Феміністика», 2002), Віра Агеєва («Жіночий простір Феміністичний дискурс українського модернізму», 2003), Тамара Гундорова («Femina iredanta», 2005) та ін Ідеї Ф к не поділяють деякі дослідниці, наприклад Поль Конята («Відвертість за відвертість»)

Феногра́фія (*грец phaino освітлюю і graphō пишу, креслю*) — розділ літературознавства, сформований позитивістами наприкінці XIX ст, що вивчає рецепцію літературних творів, причини їх популярності, реакції критики, поширення у перекладах, в інтерсеміотичному та іконографічному тлумаченні тощо, являє собою важливу ланку рецептивної естетики

Феноменоло́гія (*грец phainomenon те, що з'являється, і logos слово, вчення*) — філософська течія XX ст, в основу якої покладено дескриптивний метод, за допомогою якого феномен розглядається поза контекстом на підставі його іманентної сутності Обґрунтована філософом та математиком Е Гуссерлем Вона, будучи близькою до екзистенціалізму, охоплювала етику, естетику, психологію, соціологію, літературознавство, юриспуденцію, ставши «універсальною» завдяки дослідженням М Гайдеггера, М Шелера, Р Інгардена та ін послідовників філософа Е Гуссерль вдався до редукції фізичного світу, до виявів його в постійно інтенційній свідомості задля віднаходження наукової філософії, позбавленої передумов Обстоюваний ним метод «ейдологічної редукції» світу до його ідей використовувався як ключ освоєння істотного світу, не розмежованого на явище та сутність, тому об'єкт і суб'єкт пізнання сприймалися одночасно Об'єкт вважався активністю свідомості, вираженою через форму інтенційного акту Після цього слід здійснити ще трансцендентну редукцію до чистого (неопосередкованого) его У «Паризьких лекціях» (1964) Е Гуссерль висловив сумнів щодо можливості використання світу як завершеної основи судження, вважав, що передумовою його існування є «попередня основа буття», яка керує до-свідомістю, коли «я і моє життя залишаються — в моєму відчутті реальності — недоторканими» Він розглядав трансцендентне Ми як втілення іншого, «як суб'єктивність цього світу» («Картезіанські роздуми», 1960), вбачав у ньому уніфікаційне джерело, що підпорядковує індивіда колективним домаганням Тому інший постає не як інший, а як подібний фрагмент світової свідомості Після В Конрада, який застосував Ф для висвітлення філософії мистецтва і літературознавства, Р Інгарден почав під таким кутом зору досліджувати літературу, доводячи, що структура художнього твору постає одночасно як спосіб його існування та виявляє його сутність М Гайдеггер, перебуваючи під впливом екзистенціалізму, перетворив чисту свідомість (за Е Гуссерлем) на тип екзистенційної примітивної свідомості, що поглибили Е Штайгер, В Кайзер, Дж Пфайфер (1931), уточнив сенс феноменологічно-семантичного методу дослідження у просторі екзистенціалізму, наголошуючи на висвітленні замкнутого художнього твору та досконалого формулювання індивідом притаманних йому уявлень Отже, художній твір підтверджував свою присутність фактом свого існування незалежно від інших реалій, тому не мав жодної мети, крім естетично-онтологічної Все, що випадає прояснити, міститься тільки в ньому, має свою аксіологічну шкалу, утворене за іманентними законами Тобто мимоволі була підтверджена теза «мистецтва для мистецтва» В екзистенціальній Ф йдеться про внутрішній досвід інтерпретатора Дійсність як така (зовнішня і внутрішня) поступається перед «чистою» свідомістю Феноменологічний опис стосується передусім першого методологічного рівня дескриптивного та структурного аналізу літературного явища, яке вже можна розглядати в аспекті буття і перейти до з'ясування його відношень до дійсності Е Гуссерль використовував кілька шарів об'єкта, кожен із яких є нейтральним, а разом вони витворюють цілісну структуру Досвід філософа сприйняли й структуралісти та представники «нової критики», особливо американської, переорієнтованої у 70-ті XX ст з позицій неопозитивізму, яка брала за основу суб'єктно-об'єктне поєднання при пізнанні таких відношень, як «автор — твір — читач» Критика свідомості розглядає текст як втілення авторської психіки, містично розподіленої реципієнтом, школа критиків Буффало переконана, що читач несвідомо оформлює та зумовлює текст, рецептивна критика вбачає у тексті неможби «контролера» перебігу читацької реакції

Фе́но-текст (*грец phaino освітлюю і лат textum тканина, зв'язок, будова*) — див **Ге́но-текст.**

Фе́нтезі (*англ fantasy ідея, вигадка*) — жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, рицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією (А Блеквуд, М Пік, Д Лавкрафт, Дж Р Р Толкін), змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією Такі твори не підлягають логічному тлумаченню як належні до наукової фантастики, тому при їх аналізі не використовують жодних мотивувань Натомість визначальними для них є фатум, бінарна етична опозиція «добро — зло», винагорода за зусилля подолання перешкод, диво, «трансцендентне бачення» як вияв свободи, на чому наголошує К Кастанеда Термін виник у 20—30-ті XX ст в англомовній літературі, а жанр утвердився у 60-ті, започаткований, за поширеною версією, романом «Володар кілець» професора Оксфордського університету Дж Р Р Толкіна (1954) Деякі літературознавці засновником жанру називають Р Говарда («Конан», 1932), творчість якого вплинула на Дж Р Р Толкіна (зокрема, на його книгу для дітей «Гобіт, або Подорож туди й назад»), який став пер-

шим теоретиком жанру, визначив такі його фабульні складники, як одужання (поновлення ясного погляду на довкілля), втеча (не від життя, а від сучасності), розрада («несподівана і чудесна благодать, яка, либонь, ніколи не повернеться») Фантаст С Лем визначив Ф як казку, позбавлену оптимізму детермінованої долі, розповідь, «попсовану схоластикою випадковостей», однак наголошував на відмінності жанру від фольклорної казки, генетичному зв'язку його з християнськими рицарськими романами На думку В Гончарова, Дж Р Р Толкін — знавець латини, давньогрецької, гельської мов, міфів створив рунічну абетку, мову ельфів, спираючись на ірландські, валійські та бретонські перекази, передусім на легенди артурівського циклу, запровадив щодо Ф поняття «вторинна творчість» Нині жанр розвивається на основі віртуального гіпертексту, модельованого комп'ютером, але й надалі у творах використовуються елементи архаїчного міфу, чарівної казки, рицарського роману з кодексом честі, героїчних пісень, окультно-містичної літератури тощо У таких творах ставлять вимоги створення світів «за межею», від'їзду на пошуки пригод, використання поетичної мови, застосування рольових ігор та сценарності, втечі у світ мрій Можливі фабульні варіації перебування у далекому минулому чи майбутньому з обов'язковою альтернативою сьогоденню, наявність паралельних світів Надприродні, позаісторичні світи Ф позбавлені звичної топоніміки та хронотопу, події в них розгортаються в умовному, часто віртуальному, просторі, в циклічному часі з елементами ухронії, де його етапи взаємонанизуються Романтичний принцип двох світів набуває багатовимірної перспективи, де самореалізується самотній герой, приречений здійснювати Квест (шлях), тобто мандри, передусім у власній душі, у пошуках власної ідентичності, гармонії Його міфогенна свідомість відображає занепад людства від періоду золотого віку до сучасної деморалізованої цивілізації, пошуки шляхів, які б виводили персонажа на рівень достеменного самоствердження Тому текстам притаманні ознаки неоязичництва та відродження втрачених цінностей А Невядовський виокремлює кілька різновидів Ф героїчне, мрії та чарівництва, наукове В Єшкілєв додає ще філософське і політичне Відомі також епічні, філософсько-бойові, притчеві, магічні, слов'янські, історико-етнографічні різновиди Основи героїчного Ф сформовані у творчості У Морріса — автора романів («Історія Дому Синів Вовка та всіх кланів Четі», 1889, «Коріння гір», 1889, «Повість про Осяйну Долину», 1891, «Ліс поза світом», 1894, «Криниця на крайсвіту», 1896, «Води Дивних Островів», 1897, «Потік, що розлучає», 1897), на яких позначилися кельтські саги, рицарський роман, готична література, літературна казка Відомі також епічні Ф та література меча і чаклунства Західноєвропейське літературознавство, яке почало вивчати цей жанровий різновид у 70-ті XX ст , крім героїчного (Р Говард, Е Р Берроуз, Е Плаккет, Дж Р Р Толкін, У Л Гуїн, А Нортон, Р Желязни), виокремлює високе Ф (вигадані світи), низьке Ф (поєднання ірреального та реального світів), а також готичне (М Пік, С Кінг), християнське (Г Макдоналд, Ч Кінгслі, Г К Честертон, К С Льюїс), окультне (Е Дж Булвер-Літтон, Е Блеквуд, А Мейкен, А Кроулі, Д Вітлі, Х В Лавкрафт) Ф поширене у багатьох світових літературах, стало характерним для творчості Г Еверса, М Енде (Німеччина), Г Майрінка, Г Верфеля, К-Т Штробла (Австрія), І Кальвіно, Т Ландольфі, Д Буццаті, Г Морселлі (Італія), А Сапковського (Польща), Й Єнсена, К Бліксена (Данія), М Сандемо (Норвегія), Сельми Лагерлеф, П Лагерквіста, С Люндваля (Швеція), Х Кіроґі, А Бей Кареса, Х Арреола, Х Рульфо (Латинська Америка), А та Б Стругацьких, М Успенського, В Крапивіна, С Логінова (Росія) В українському письменстві Ф з'явилося досить пізно До цього жанру звертаються О та В Авраменки у романі «Сутінки великих» (2003) Елементи Ф траплялися у О Бердника

Ферекра́тів верс — назва античного вірша, започаткованого давньогрецьким поетом Ферекратом, в якому поєднані спондей, дактиль та хорей

Ферма́та (*італ fermata зупинка*) — приглушення останнього складу на місці клаузули, що має вигляд каталектики

Фе́стський диск — диск із вогнетривкої глини діаметром 16 см, на якому спіралеподібно розташовані різні, часто повторювані знаки (250), знайдений на початку XX ст італійськими археологами на чолі з Л Перньє поблизу міста Фест (о Крит) Ф д є пам'яткою систематизованого піктографічного та ідіографічного письма, датованою II тис до н е Серед зображень трапляються фігурки людей, звірів, птахів, риб, знаряддя праці, начерки, що нагадують літери та ієрогліфи Значення напису на Ф д досі не з'ясоване

Фесценні́ни (*лат versus Fescennini, від етруського міста Фесценнія*) — давньоримські пустотливо-глузливі, іноді лайливі, сороміцькі пісеньки, які виконувалися на жнивних та весільних обрядах, призначені для відвертання лихих демонів Мали вигляд діалогу-сварки із застосуванням прийому інвективи Вони були одним із джерел тогочасної комедії, позначилися на творчості Катулла, Вергілія, Горація, Овідія, Клавдіана Більшість їх збереглося у солдатських піснях Суголосні українським обрядовим пісням на дівич-вечорі тощо

Фетиши́зм (*франц fetichisme, від порт feitiço амулет*) — форма ранніх релігійних вірувань, що полягає у поклонінні предметам — амулет, талісман, гроші тощо, які наділяли надприродною силою, іноді вважали живими істотами Ф засуджували монотеїстичні віровчення Так, у Старому Завіті зазначено *«Хай не буде тобі інших богів передо Мною! Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі і на землі»* (Вихід, 20 3—4) У мистецтві, зокрема модерністському та постмодерністському, Ф сприймається за приписування речам соціальних властивостей, надприродних особливостей і тому зазнає критики

Фі́глик (*польс figlik, від нім Figel пустощі*) — жанр близьких до фацеції, фабльо чи шванка давньопольських жартівливих, сатиричних пісень, в основу яких покладено анекдот Заснований на початку формування книжної поезії твори Берната із Любліна (1465—1529), Миколи Рея (1500—69), який переробляв фацеції Дж Поджо Браччоллінí Невдовзі Ф замінила фрашка В українській поезії йому відповідала співомовка, запроваджена С Руданським

Фі́глі (*польс figlik*) — веселі народні дотепи, гуморески, поширені на Закарпатті, в яких беруться на глузи базіки, скнари, ледарі та ін

Фігу́ра та́нцю (*лат. figura: вид, образ*) — термін фольклористики на позначення елемента народного танцю, що є послідовністю пластичних рухів, об'єднаних спільним хореографічним задумом. Поширені такі Ф. т., як зірочка, змійка, кошик, завитка тощо.

Фігура́льна інтерпрета́ція (*лат. figura: образ, вид і interpretatio: роз'яснення, тлумачення*) — аналітична процедура, яка застосовується передусім у біблійній екзегетиці, притаманна й літературній критиці та літературознавству, тлумачить певне історичне явище як сакральну фігуру. Наприклад, представлені різні події Старого Завіту передували подіям Євангелій. Йдеться не про причиново-наслідкові зв'язки, а про волю Божу. Ф. і. близька до алегорії, але відрізняється своєю автономністю, її знакова система підпорядкована відповідній темі. Вона спостерігається і в таких творах, як «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, поширена у профетичних текстах, біблійних стилізаціях на зразок «Книги битія українського народу» М. Костомарова.

Фігу́рний вірш (*лат. figura: вид, образ і versus: поворот, повтор*) — вірш, у якому синтезовано властивості звукових та візуальних мистецтв, втілені у винахідливій, переважно графічній, замкнутій формі, в окреслених літерах (акровірш, мезовірш, телевірш), у конфігурації предмета, що сприймається як частина феноменального поля, має предметний характер: моно-грама, трикутник, зірка, хрест, дерево, сокира тощо. Ф. в. запроваджений александрійським поетом Сіммієм Родоським (збереглося три його вірші у вигляді сокири, крил та яйця), досвід якого запозичили Досіад, Теокріт. Цей жанр поширився у давньоримській літературі (акровірші та мезовірші Порфірія Оптаціана), у середньовічній, у новоєвропейській літературі XVII ст., набуваючи несподіваних форм, як у поезії представників метафізичної школи. Висвітлювалися Ф. в. у барокових піїтиках Києво-Могилянської академії, наявні у доробку Івана Величковського, Симеона Полоцького («Лабіринт») та ін., особливо в емблематичному віршуванні. Траплявся він і в класицистів О. Сумарокова («Хрест»), Г. Державіна («Піраміда»). Відродження Ф. в. відбулося завдяки модерністам (В. Брюсов, О. Вознесенський), авангардистам (Г. Аполлінер, М. Семенко та ін.). Застосовували Ф. в. і «неокласики». Так, у вірші «Лот» Ю. Клена не лише семантично, а й візуально відтворено соляний стовп. Звертаються до цієї форми і сучасні поети:

я
хрест
нестиму свій
без вороття
як перст
єднання
смерті
і
життя (А. Крат).

Ф. в. викликають інтерес і в поетів, не схильних до версифікаційних експериментів (література для дітей). Вербальна основа Ф. в. може стати настільки лаконічною (навіть бути відсутньою, як у французьких летристів), що набуває своєрідності візуальної поезії, як у М. Мірошниченка:

У присмерках
у несвітенному дуплі
порозкошую присмаком
пейзажу п О сизілого затоплого и золі
уже п О гас заиихрокритий слід
як наче дюони однина
а ніч з боліт
розпочина
дивитися
мені
в очі
дивитися
моїми очима
що з ними охряними
у небі я не мав мороки
але земні аж зимні зироки
запаморочили наврочили вручили
звужання сонця що мені було Ярилом
але млокрийний світложерець Чорнобог
над русті землі підійняв німий чертог
аби околишні
й колишні
лишні
сни
так
опосіли
[illegible]
[illegible]
сні
що я по тім ні руш
стою собі взамруж
мру ж
мру ж
мру ж..

Фізіогно́міка (*грец. phisiognōmike: природна думка*) — вчення про зв'язок між зовнішнім виглядом індивіда та його психологічними характеристиками, засноване Й. К. Лафатером (1741—1801), яке позначилося на реалістичних та натуралістичних наративах.

«Фізіо́лог» — збірник даних про природу, започаткований, очевидно, в Александрії (Олександрії) (II—III ст. н. е.) на підставі античних та азійських писемних пам'яток, поширений серед християн Близького Сходу, Візантії, середньовічної Європи. Києворуський збірник «Ф.» (49 оповідань), що зберігся у п'ятнадцяти списках, в основі своїй має давньоболгарський переклад (XI—XII ст.) із грецького джерела. Поряд із реальними істотами (лев, орел, лис та ін.) тут ідеться про вигадані створіння на зразок фенікса, кентавра чи сирени. Наративи супроводжуються коментарями в дусі християнства. «Ф.» позначився на інших писемних пам'ятках, зокрема на «Бестіарії», на іконописі, книжному орнаментуванні.

Фізіологі́чний на́рис (*рос. физиологический очерк, від грец. physis: природа і logos: слово, вчення*) — програмовий жанр натуральної школи, різновид художнього нарису, побудований на спостереженні за довкіллям, дагеротипному мімезисі, що витворював враження ілюзорної точності зображення, яке називали правдивим, природним. Своєю появою завдячував французькій традиції, зокрема виданню «Французи у їх власному відображенні» П. Л. Кюрмера (1840—1842). Ф. н. набув поширення на підставі видання «Наші, списані з натури росіянами» (1841—42) А. Башуцького, критичної діяльності В. Бєлінського, альманаху «Фізіологія Петербурга» М. Некрасова, творів «Петербурзькі вершини» Я. Буткова, «Записки мисливця» І. Тургенєва та ін. Цей жанр, базований на позитивістських настановах та апологетизації природничих наук, став особливістю російського реалізму, засвідченого прозою Козака Луганського (псевдонім В. Даля), І. Панаєва, Г. Успенського, М. Салтикова-Щедріна, віршуванням М. Некрасова та ін.

Фікти́вна о́повідь (*франц. fictif, від лат. fictio: вигадка*) — одна з двох підсистем третьоособової наративної фікції (виражені у дії висловлення, думки, почуття), протиставлена твердженню (ауззаге), що стосується істинного чи хибного Я, його суб'єктив-

ності Використовуваний у Ф о основний час (претерíті) вказує на вигадані, позачасові ситуації та події Тут суб'єктивність зображена як інша, у формі третьої особи

Фíкція (*лат fictio вигадка*) — хибні, оманливі, неістинні висловлення, що суперечать реаліям, часто вживаються на означення іншої художньої дійсності, розбудовуваної письменством, наділеної власною логікою Поширений в антиміметичних концепціях сучасного європейського та американського літературознавства Ф характерна не лише для жанрів, що тяжіють до умовності письма, а й для реалістичних творів Ф містить три складники сприймається як правдоподібне явище, втілює філософські, історичні, естетичні погляди автора, подає композиційну структуру художньої дійсності За твердженням прихильника «нового роману» Ж Рікарду, Ф вважається розповіддю, антитетичною дискурсу

Філіáція тéкстів (*франц filiation синівство, від лат filius син і textum тканина, зв'язок, побудова*) — поняття текстології, що вказує на походження та взаємопов'язування різних тлумачень тексту, передусім літературною критикою, віднаходження його автентичності та відмінностей Потреба Ф т виникла на підставі встановлення їх походження та незалежних від них наукових досліджень

Філігранолóгія (*італ filigrana, від лат filum нитка і granum зерно, грец logos слово, вчення*) —історична дисципліна, галузь палеографії, що вивчає історію паперів та філіграней на них

Філігрáнь (*італ filigrana, від лат filum нитка і granum зерно*) — водяні знаки на папері, також різновид ювелірної техніки, що полягає у виготовленні декоративно мережаних предметів з дорогоцінного металу Див **Водянúй знак.**

Фíлід (*давньогр filid*) — автор та охоронець саг давньої Ірландії, який створював сакральні поетичні тексти Ф мали свою ієрархію, на вищому щаблі якої перебували олли, зобов'язані знати 350 саг У XI ст їх змінили барди

Філíппіки (*грец philippikoi*) — гнівні викривальні інвективи, здебільшого промови, рідше — вірші Жанр розвинувся з політичних промов Демосфена (IV ст до н е), спрямованих на викриття дій Філіппа II Македонського, який прагнув завоювати грецькі міста Пізніше Цицерон назве Ф свої випади проти Антонія

Філологíчний мéтод (*грец phileō люблю, logos слово, вчення, methodos шлях дослідження, спосіб пізнання*) — метод літературознавства, спрямований на вивчення тексту, його ретельний опис та коментування, залучення до аналізу досвіду мовознавства Найчастіше об'єктом дослідження Ф м є давня пам'ятка писемності, однак він застосовується і щодо творів будь-якого періоду Ф м сформувався в александрійській школі, зокрема у практиці поета і критика Каллімаха (III ст до н е), автора «Каталогу письменників, які уславилися на всіх теренах освіченості, та праць, ними створених» Він та його послідовники складали біографії митців, тлумачили їхні твори, систематизуючи їх за хронологічними та жанровими ознаками, літературні тексти, наприклад поеми Гомера, відмежовували від фальсифікатів та пізніших списків, розв'язували лінгвістичні проблеми Ці аспекти також вивчали палеонтологія та текстологія Прихильники Ф м (славіст І Ягич, академік В Перетц, його учні П Филипович, М Драй-Хмара та ін) збагачують літературознавство фундаментальними працями, виповненими фактичним матеріалом

Філолóгія (*грец phileō люблю і logos слово, вчення*) — термін на позначення класичної Ф , запроваджений у науковий обіг Ф -А Вольфом (1759—1824) Нині Ф називають не лише античний дискурс, а й гуманітарну науку, що вивчає мову та письменство певного народу або групи народів, поєднуючи лінгвістичні й літературознавчі методи дослідження, залучає й дані інших гуманітарних дисциплін — джерелознавства, текстології, палеографії тощо Ф передбачає систему наук що вивчають мову, літературу, сукупність прийомів дослідження мови, стилю, манери письма того чи того автора, часу і місця виникнення писемної пам'ятки, тлумачення тексту Основи Ф започатковані у Давній Греції та Індії на основі філософії, коли наукова рефлексія над мовою і літературою, спрямована на вивчення давніх творів писемності, формувалась у межах категоріального апарату гносеології Так, Платон назвав філологом свого вчителя Сократа Індійські граматисти Панінi (прибл IV—III ст до н е), Патанджалі (II ст до н е), стилісти Бгамага, Дандін (VII ст) залишили спостереження, глибші від еллінських того самого періоду, проте їхні знання не були залучені до європейської науки, яка розвивала свої гуманітарні дисципліни на досвіді античності, основою чого стало коментування «Іліади» й «Одіссеї» Гомера Софісти виробили позицію осмислення письменства поза зв'язком із життям Проблематику Ф одними з перших висвітлювали Протагор, Горгій, Продік Демокріту належали студії «Про поезію», «Про Гомера, або про правильну вимову та рідкісні висловлення», «Про красу слова», «Про милозвучні та немилозвучні звуки мовлення» Найповніше ці аспекти розкриті у «Поетиці» та «Риториці» Арістотеля За доби еллінізму Ф відмежовується від філософії, зокрема завдяки інтелектуалам Александрії та Пергаму Арістофану Візантійському, Аристарху Самофракійському, Дідіму Халкентерію, які розробляли методики встановлення тексту класичних творів, до якого подавали фахові коментарі та словник, досліджували метрику Їхнє починання було обґрунтоване у вченні Діонісія Фракійського про частини мови Аттикізм зумовив запровадження ономастики Тріфона, Валерія Гарпократіона, Юлія Полідевка Досвід грецьких філологів у римську науку переніс Варрон За доби християнства, коли головним стало тлумачення Св Письма, засновником біблійної Ф був Оріген, його текстологічною працею «Гексапла», що зберігалася у християнській бібліотеці Кесарії (Палестина), користувався Ієронім при перекладі Біблії на латину Значний внесок у розвиток Ф зробили інтелектуали Візантії, які у працях поєднували античний досвід із православним трактуванням Такі тенденції яскраво виражені за патріарха Фотія (IX ст) та його послідовника Арефи Кесарійського, який ініціював текстологічний аналіз античного наративу Євстафій Солунський на високому фаховому рівні коментував твори Гомера, Піндара, Арістофана Цей досвід використали Димитрій Тріклíній та ін науковці палеологічної доби перед занепадом Візантії, згодом свої напрацювання вони перенесли до ренесансної Італії Ф була малопоширена у практиці середньовічних схоластів, при-

наймні для Фоми Аквінського важливішим був зміст міркувань Платона чи Арістотеля, ніж мовні особливості їхніх творів Важливий крок в осмисленні Ф здійснили Данте Аліг'єрі («Бенкет», «Про народну мову»), Дж Боккаччо («Генеалогія богів»), які обстоювали іманентний науковий рівень універсального філолога-гуманіста, який здатний відрізнити фальсифікат від оригінального твору Реформація обмежила аналітичний простір дослідника конкретним текстуальним сегментом, що засвідчили праці Ю Ц Скалігера, його сина Й Ю Скалігера, Д Ламбіна, А Турнеба, А Етьєна, Р Бентлі, Ш Дюканжа За доби неогуманізму в Німеччині Е Вінкельман, Ф-А Вольф намагалися з педантичною строгістю осягнути цілісність доробку античності, залучаючи досвід усіх історичних дисциплін Обґрунтована ними універсалістська програма, яку пізніше назвали класичною, стимулювала розвиток потенціалу філологів Г Унезера, Е Роде, У фон Віламовіц-Меллендорфа та ін Тенденції класичної Ф протистояли представники міфологічної школи, зокрема брати Я та В Грімм, К Лахман, а також славісти В Ганка, О Востоков, І Срезневський та ін, які обстоювали порівняльно-історичну методологію, що сприяло формуванню допоміжних дисциплін герменевтики, палеографії, текстології тощо З'явилися спеціальні галузі, які вивчали мови та літератури споріднених груп народів (романська, германська, слов'янська, індо-іранська, угро-фінська, семітська Ф тощо) На підставі таких досліджень відбулася диференціація Ф на загальне мовознавство, історію мови, вивчення сучасних мов, теорію, історію літератури, літературознавство та ін Базовим принципом Ф є довіра до закарбованої у текстах традиції, що іноді може призвести до небажаної сакралізації творів (антична література, доробок А Міцкевича, спадщина Т Шевченка) Цінною вважають формалізацію, навіть математизацію гуманітарного знання, хоча слід уникати тенденцій до універсалізації таких методологічних настанов Ф в дослідженнях поєднує вивчення елементарних одиниць мови та мовлення з універсальними моделями світосприйняття Значний внесок у славістичні дослідження зробили Ф Міклошич, В Ягич, Л Нідерле Білоруська Ф розвивається завдяки дослідженням Ю Карського, російська — П Фортунатова, О Веселовського, О Соболевського, О Шахматова Українська Ф формувалася у працях Памва Беринди, Мелетія Смотрицького, Єпіфанія Славинецького та ін діячів періоду бароко, однак її наукові підвалини були закладені у XIX ст, коли поширився порівняльно-історичний метод, домінували настанови культурно-історичної та психологічної шкіл, обґрунтовані М Максимовичем, М Номисом, О Потебнею, П Житецьким, С Смаль-Стоцьким Активну участь у становленні національної Ф брали письменники, фольклористи, літературні критики Я Головацький, О Огоновський, Б Грінченко, В Гнатюк, О Колесса, особливо І Франко, який проаналізував та опублікував низку давньоукраїнських пам'яток писемності, здійснив фахові літературознавчі та мовознавчі студії Важливим для української Ф було спростування провокативної теорії Погодіна-Соболевського, в якому брали участь М Максимович, О Котляревський, П Житецький, А Кримський, а також О Шахматов Українська Ф XX ст розвинулася завдяки науковій діяльності В Перетца, М Грушевського, Є Тимченка, С Єфремова, І Огієнка, І Свєнціцького, М Возняка, Олени Курило, Л Булаховського, В Ганцова, О Мельничука, Л Білецького, О Білецького, Д Чижевського, Ю Шевельова (Шереха), М Рильського, Б Антоненка-Давидовича, Л Новиченка, Й Дзендзелівського, С Караванського, В Русанівського, О Тараненка, В Німчука, Лариси Масенко, Світлани Єрмоленко та ін

«Філольогíчний збíрник пáмяти К. Михальчукá» — видання (К, 1915), присвячене К Михальчуку, відомому мовознавцю, етнографу, дійсному члену Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Львів) та Українського наукового товариства (Київ) У збірнику зроблено огляд його наукових праць (Є Тимченко), опубліковано студії з проблем етимології українських слів (Хв Корш), галицько-наддніпрянських мовних процесів на початку XIX ст (М Возняк), висвітлено історію перекладів Біблії в Західній Україні XV ст, зокрема Книги Естер (В Перетц) У додатку до видання вміщені чотири листи М Зубрицького до М Максимовича

Філомáти і філарéти — таємне товариство польських студентів-романтиків (Вільно), до якого входили А Міцкевич, Т Зан, Я Єжовський, Ф Малевський Діяльність філоматів (1817—23) спочатку була зорієнтована на високі етичні критерії, встановлення зв'язків між літературою та творчістю автора, пізніше набула громадсько-політичного забарвлення Філарети (1820—23) ставили перед собою аналогічні завдання

Філоорієнталíзм — див **Орієнталíзм.**

«Філосóфія життя́» — філософський напрям, який склався в другій половині XIX ст у Німеччині та Франції, пов'язаний із кризою раціоналістської цивілізації, зі зрушеннями у тогочасному світобаченні, зумовленими усвідомленням обмеженості логоцентризму з його домаганнями на абсолютне знання, ігноруванням багатства світу, нехтуванням ірраціональними процесами, духовними цінностями Як опозиція схематичному позитивізму, інерції просвітництва, «Ф ж», джерелом якої були ідеї штюрмерів, традиції романтизму, оцінювала життя як основу буття і свідомості, сприймала його як цілісне ненастанне становлення, на противагу механістичним, застиглим утворенням, прогресистським ілюзіям У межах «Ф ж» життєдіяльність трактували по-різному як космічний порив (А Бергсон), подолання світової волі, ідею антицентризму (А Шопенгауер), волю до влади, дескриптивно-деструктивний феноменологізм, філологізм (Ф Ніцше), потік вражень, не підвладних повною мірою аналітичному розумові (В Дільтей),тощо Це зумовило появу інтересу до методології гуманітарного знання, інтуїтивних принципів історичного мислення, «наук про дух», відповідних життю як такому в його невичерпності, в онтологічногому, гносеологічному та аксіологічному аспектах Особливості «Ф ж» зумовлювали пізнання нею дійсності, трансформуючи сприйняття довкілля до рівня безпосереднього переживання, виправдовували розширення людського Я до всесвітніх масштабів за допомогою вчування в життя, що сприймалося за сутність світу Виникла віталістична теорія цінностей, що базувалася на уявленні універсального світу, котрий не існував поза життям Відповідними формами осягнення дійсності вважалися музика, поезія, творче осяяння На основі таких тенденцій формується герменевтич-

ний метод «Ф ж» заклала теоретичні положення модернізму творчість Е А По, Ш Бодлера, їхніх послідовників А Рембо, П Верлена, С Малларме та ін Європейське мистецтво другої половини XIX ст — першої половини XX ст легко засвоювало нові філософсько-естетичні віяння Вийшовши за межі Франції, «Ф ж» проявилась у літературно-мистецьких осередках «Молода Бельгія», «Молода Польща», в доробку представників срібного віку російської поезії В Україні концепція «Ф ж» узгодилася з притаманною українцям «філософією серця», витворивши ґрунт для модернізму в українській літературі Після Другої світової війни «Ф ж» втратила своє значення, поступившись екзистенціалізму

Філосо́фія літерату́ри (*грец philosophia, від phileō люблю, sophia мудрість, лат litteratura буквене письмо*) — засаднича основа літературознавства, обґрунтована Р Інгарденом в загальному та специфічному розумінні, пов'язана з універсальними аспектами буття, світобудови, сенсу людського життя, з епістемологічними та аксіологічними аспектами художньої дійсності У такому разі філософія виявляє свою природу як «любомудріє», як глибину мислення, що представлене передусім у художніх образах Ф л перебуває над естетичними вимірами письменства, будучи принципом узагальнення, що об'єднує на категоріальному рівні твори одного чи кількох авторів Предметом її дослідження є, наприклад, проблема «правди-істини» у творчості Т Шевченка, «чужини» в українській поезії від Т Шевченка до В Стуса, інтимізація філософської ідеї як емоційного пафосу, що особливо вплинула на філософську поезію, філософський роман

«Філосо́фія се́рця» — основний традиційний напрям української філософії, який відображає специфіку ментальності, виявляючись у кардіоцентризмі, пов'язуючи ентузіастичні настанови з чуттєвою сферою, з прагненням охопити в обмеженому безмежне, у відносному — абсолютне Перше найповніше формулювання «Ф с», традиція якого сягає києворуської доби, збагачена віяннями неоплатонізму та патристики, подане у вченні Григорія Сковороди «Істиною людини є серце в людині, глибоке ж серце — одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота» Ототожнюючи «серце» з душею, філософ спирався на Біблію, де воно означає душу і дух, шлях до вищої істини, «вище серце», завдяки якому встановлюється таємний гармонійний зв'язок між речами, мікрокосмом і макрокосмом тощо Ідеї «Ф с» поглибив у XIX ст представник «києворуської школи» П Юркевич Він обстоював тезу, що «серце є осереддям душевного і духовного життя людини» перед яким поступається розум, тому що «урядувальна й володарююча сила не є сила породжувальна», відводив розуму «похідну» роль, але не применшував його значення, спирався на національне світобачення, в якому «серце» постає як універсальна категорія, втілюючи ідею всеєдності Така позиція П Юркевича, як і М Гоголя та інших українських інтелектуалів, спровокувала конфлікти з російською інтелігенцією, якій властива раціоналістично-позитивістська ментальність, про що писав М Костомаров у статті «Дві руські народності» Пізніше проблему «Ф с» висвітлював Д Чижевський Звертаються до неї і сучасні філософи (І Бичко, А Бичко та ін) Кардіоцентризм відображений у різних аспектах життєдіяння — від жанрів фольклору до вищих, інтелектуальних рівнів культури, зокрема літератури, в якій образ «серця» традиційно посідав центральне місце (Харківська школа романтиків, творчість Т Шевченка, Я Щоголіва, Ю Федьковича, І Франка, В Сосюри, В Симоненка, Л Талалая, Ірини Жиленко та ін) Актуальною «Ф с» стала на початку XX ст, коли європейська «філософія життя» стимулювала її розвиток у новій якості На перетині цих двох потоків постав український модернізм Особливо потужний кардіоцентричний пафос притаманний ліриці неоромантиків, символістів, зокрема Олександра Олеся

Філосо́фська лі́рика (*грец philosophia любов до мудрості і lyrikos ліричний*) — лірика, спрямована на філософське осмислення світу, людини, вияв філософських поглядів ліричного героя на онтологічні та екзистенційні проблеми Інколи її неправочинно ототожнюють із філософською поезією, пов'язаною з добою античності Ф л і філософія мають спільний предмет осягнення — універсальні закономірності буття, природи, розвитку суспільства Проте наука базується на узагальненнях логічного порядку, а поезія — на асоціативних роздумах, засвідчених доробком Омара Хайяма, Й-В Гете, Новаліса, Ф Тютчева, В Вітмена, В Соловйова, Р-М Рільке, Т С Еліота, М Заболоцького, П Целана та ін Характерними особливостями Ф л вважається настанова на пізнання сутнісних проблем буття, часу і простору, превалювання логізованих узагальнених образів, медитація як спосіб ліричного осмислення дійсності, тому вона видається близькою до «наукової поезії» чи «медитативної лірики», іноді маркується приблизними описовими поняттями «поезія думки», «роздумлива поезія», «інтелектуальна поезія» Проте Ф л, на відміну від медитативної лірики, переймається пошуком істини, власне ідеї, має відкритий у світоглядному розумінні характер письма, художню концепцію світу, аналогічну філософським категоріям Своєю апеляцією до розуму відрізняється і від сугестивної лірики Ф л відображена в різних жанрах сонети, рубаї, ґазелі, есе, етюди, вірші елегійного характеру тощо Так, в українській літературі 50—70-х XX ст розвивався філософський сонет (М Рильський, А Малишко, Д Павличко), однак жодна з форм Ф л, крім елегії, не була особливо стійкою, нерідко створюються вірші, не пов'язані з традиційними жанровими формами Філософська поезія може бути визначальною для всієї творчості поета (Т Шевченко, І Франко, Є Плужник) або окремої збірки «Сонячні кларнети» П Тичини, «Камена» М Зерова, «Простір» П Филиповича, «Вересень», «Поезії» В Свідзинського, «Книга Лева, «Зелена Євангелія» Б-І Антонича, «Держава слова» М Ореста, «Чорнотроп» В Мисика, «Древо пізнання» Л Первомайського, «Зелене й червоне» М Доленго, «Карби» М Бажана, «Зоряна речовина», «Полотно» В Затуливітра, «Палімпсести» В Стуса, «Потік живої води» Л Талалая, «Синопсис» Д Кременя тощо Специфіка Ф л розкрита у виданні «Українська філософська лірика» (1999) Елеонори Соловей Проблеми Ф л також досліджували П Филипович, Л Новиченко, Берта Корсунська, О Михайлов, Наталія Мазепа, Г Тукалов, В Кульчицький, В Антофійчук та ін Приклад жанрового різновиду — вірш «Фаустова мить» В Затуливітра

В траві — прогалинка, де вітровій намив ясного світла молодий наметик Нараз, як Фаустова чудова мить, ромашка сніжком кинулася в мене Минувши зір, метнулась — і в пучках озвалася, немов солодкий холод, веселі стріли з білого пучка всі разом сипонули навдовкола

Здавалось міниться, живе, щемить, вбирає світло й світ і поверта красою, здавалось пропаде ж, коли ще мить бодай хоч мить незрушно ще простою Спини її, влови, увіковіч, вбери у себе доки ж не минуло! Та ледь торкнувся квітки, як до віч мені чорнющим полум'ям війнуло

Мов не тонке стебельце перервав — електродріт, ущерть наллятий струмом Не світиться, погасла вже трава, і в ній бджола ніяк не знайде трунку А я, привласнивши красу, не вмів ні підказати комасі, ні зарадить Так порожньо в природі і в мені, так гірко в світі, наче після зради

Філосо́фська пое́зія (*грец philosophia любов до мудрості, poiēsis творчість*) — різновид дидактичної поезії античної доби, в якому відображена цілісність образного та абстрактного мислення Ф п спостерігалося, зокрема, у творчості Гесіода, який у поемі «Теогонія» розробив першу систематизацію космогонічних уявлень давніх греків Хаос, Гея, Тартар та Ерос були персоніфікованими силами світотворення, здатними породжувати нові божества та істоти, що втілювали у собі різні стихії, етичні принципи Існувала ще одна, втрачена, «Теогонія», немовби написана критським жерцем Епіменідом Настанови Ф п характерні і для орфічних рапсодій Поетичному мисленню того часу притаманне міфічне світосприйняття, хоч Ксенофон (прибл 565 — прибл 470 до н е) висловлював сумніви щодо достовірності існування антропоморфних богів, зображених Гомером Парменід (межа VI—V ст до н е) вміщував перед викладом космогонічних процесів алегоричний пролог, у якому детально відтворив в'їзд колісниці, керованої дочками сонця, із ночі в осяйні володіння людиноподібної Ніки, тобто Справедливості, що втілює одночасно і становлення, і нищення Емпедокл (прибл 495 — прибл 435 до н е) обстоював думку про чотири першоелементи всесвіту (вогонь, повітря, вода, земля), ототожнені із Зевсом, Герою, Гадесом та сицилійською богинею Нестіс, про рухомі стимули буття, що породжують або Любов (Гармонія, Афродіта), або ворожнечу (Розбрат, Арес) За доби еллінізму Ф п відсутня, натомість розвивалася в давньоримській літературі, зокрема у творчості Еннія (239—169 до н е) — автора поеми «Епіхарм», збереженої в уривках, Лукреція Кара (прибл 99 — прибл 55 до н е), який у поемі «Про природу речей» вже уникав міфічного трактування онтологічних проблем Ознаки цієї поезії помітні ще у гімнах Сінесія Кіренського (прибл 370 або 375 — прибл 413 н е), Прокла (410—485 н е), який прагнув підпорядкувати античний політеїзм християнській моделі неоплатонізму Ф п писали переважно гекзаметром, лише Сінесій звертався до восьмискладника, поширеними жанрами були поеми, еклоги, елегії, оди, гноми тощо До Ф п також зараховують давньоіндійські Веди, давню японську та китайську лірику, середньовічну арабську поезію

Філосо́фський рома́н (*грец philosophia любов до мудрості, франц roman, від старофранц romans оповідь романською мовою*) — художній наратив філософського змісту, в якому відповідні поняття видозмінені в образи, розповідь, набирають емоційної переконливості, жвавості До Ф р належали твори просвітників Вольтера, Ж Ж Руссо, Д Дідро та ін, реалістів О Герцена, М Чернишевського, модерністів М де Унамуно, Дж Джойса, Ф Кафки, В Винниченка, М Хвильового, В Домонтовича, А Камю, Ж П Сартра, Наталі Саррот та ін У них персонажі постають умовними знаками без розвинених характерів, вираженням ідей автора, сюжет і конфлікт зумовлені певною концепцією, зображально-виражальні засоби видаються притлумленими Інколи Ф р називають виразно художні синтетичні наративи зі значним узагальненням на зразок творів «Дон Кіхот» М де Сервантеса, «Фауст» Й -В Гете, «Червоне і чорне» Стендаля, «Місто» В Підмогильного тощо

Філостра́ти — чотири еллінські письменники II—III ст н е, представники другої софістики До них належали автор (Філострат І) діалогу «Нерон», його син Флавій Старший — автор роману про піфагорійського філософа «Житіє Аполлонія Тіанського» у восьми книгах, 73 вигаданих любовних листів, діалогу «Про героїв», «Картин» у двох книгах, третій Ф, названий Лемноським, написав лише повчання про епістолярний стиль, четвертий, Молодший, залишив збірку «Картини»

Фільм (*англ film плівка*) — сукупність світлинних зображень, послідовно розташованих на плівці, поєднаних спільним сюжетом, призначених для відтворення на екрані Йдеться про кіно-, телефільм, про цілісний, розгорнутий у часі та просторі художній образ, втілений засобами кінематографічної виразності Розрізняють Ф ігрові (художні), мультиплікаційні, хронікально-документальні, наукові, навчальні, аматорські Іноді використовується їх жанрове розрізнення, як-от кінокомедія, драма, вестерн, пригодницький, історичний, фантастичний Ф тощо

Фільмоте́ка (*англ film плівка і грец thēkē сховище*) — зібрання фільмокопій, негативів, використовуване у кінопрокаті чи в телестудії, що зареєстроване у певній послідовності, зберігається у спеціально обладнаних приміщеннях

Фіна́л (*італ finale, від лат finis кінець*) — завершення художнього твору, прикінцевий компонент композиції, який прояснює колізії Може збігатися з розв'язкою, як у новелах В Стефаника, у романі «Доктор Серафікус» В Домонтовича розв'язка відсутня, натомість Ф набуває функціонально значущого смислу Рідше він застосовується в епілозі, привносячи до твору додаткові дані В епосі та драмі Ф розгорнутий, у ліриці — збігається з пуантом

Фі́нська шко́ла — школа, спрямована на вивчення фольклору в річищі порівняльної фольклористики, міграційної теорії, відома також за назвою «північна», співвідносна з географічно-історичним методом, діяльністю скандинавської школи Заснована фінським письменником, філологом, професором Гельсінгфорського університету Ю Кроном (1835—88) та його сином К Кроном (1853—1933) Її представники (А Аарне, А Ольрік, К В Сидов), обстоюючи позиції компаративізму, використовували концепцію при осмисленні хронотопного поширення уснопоетичних сюжетів та мотивів, здійснювали узагальнюючі дослідження Так, під час аналізу «Калевали» К Крон з'ясовував її походження, виходячи з редакцій у гео-

графічній та хронологічній послідовностях, вказав на цінність поеми, засвідчену народністю твору. Його цікавила передусім проблема відновлення первісного тексту (архетипу). Погоджуючись із теорією міграції сюжетів, К. Крон відзначав, що її важливість перебільшували Т. Бенфей та О. Веселовський. Лише дослідження варіантів фольклорної пам'ятки «кожного села, кожної області, кожної провінції» і їх ретельне зіставлення з автохтонними варіантами та аналогічними текстами в інших народів дасть змогу виявити її «праформу», «прабатьківщину», важливо також визначити, яких змін вони, мігруючи, зазнавали у кожному часопросторі. На цьому К. Крон наголошував у своїй доповіді на засіданні Міжнародного фольклористичного конгресу (Париж, 1889) та у своїх студіях («Метод дослідження фольклору», 1926). У його чіткій методиці ідейний зміст та художні особливості творів не бралися до уваги. Попри те що фольклорні процеси в їх історичному розвитку не вивчалися в межах Ф. ш., вона розробила цінні організаційні, фактологічні і текстологічні принципи дослідження фольклору. Для поширення її концепції було засновано наукову спілку («Folklor Fellow»), яка мала власне періодичне видання, що виходило багатьма мовами («Folklor Fellows Commenications»), філії в різних країнах Європи, Азії та Америки. Важливим для гуманітарних досліджень став «Покажчик казкових типів» (1910) А. Аарне — перший у світі каталог міжнародних казкових сюжетів. Ідеї Ф. ш. використовували німецький фольклорист Й. Больте і чеський філолог І. Полівка, які разом видали п'ятитомні «Примітки до казок братів Грімм» (1913—35), данський вчений А. Ольрік, російський фольклорист В. Андерсен — автор наукової праці «Роман Апулея і народна казка» (1914). Російський дослідник М. Андреєв упорядкував «Покажчик казкових сюжетів за системою Аарне» (1928), того ж року в Гельсінкі з'явився «Каталог румунських казок за системою Аарне», зроблений румунським священиком С. А. Шуллерусом. Згодом були опубліковані праці американського фольклориста С. Томсона («Покажчик фольклорних мотивів», 1930—36, «Покажчик казкових сюжетів» у співавторстві з А. Аарне, 1938, в 1964 знову з'явилося їхнє спільне видання), польського академіка Ю. Кшижановського («Польська народна казка в систематичному розташуванні», 1947), українських, російських та білоруських науковців Л. Барага, К. Кабашникова, М. Новикова («Порівняльний вказівник сюжетів — східнослов'янська казка», 1979), які внесли певні відмінності у класифікацію, обстоювану Ф. ш., зокрема розглянули підтипи, локальні версії міжнародних сюжетів.

«Фіоре́тті ді Сан-Франче́ско» («Кві́точки Франци́ска Асси́зького») — італійський анонімний збірник коротких притч про духовне подвижництво Франциска Ассизького, що є вільним перекладом на тосканський діалект латинського рукопису «Діяння блаженного Франциска та його побратимів» (межа XIII—XIV ст.), здійснений у період 1370—90 ченцем-міноритом.

«Фламе́нка» — анонімний віршовий провансальський роман XIII ст., написаний, очевидно, в 1240—50 або після 1272. Твір зберігся без прологу та фіналу, складається з 8085 версів, власне восьмискладників із парним римуванням. Тут ідеться про кохання Фламенки, дочки графа, яку ревнивий чоловік запідозрив у зраді і ув'язнив у вежі. Однак жінка знаходить можливість таємно побачитись із закоханим у неї рицарем, чому мимоволі сприяє її чоловік. Автор наголошував на високій куртуазній любові, відмінній від настанов християнської моралі, вдавався до психологічного аналізу людської душі.

«Фламі́нго» — група авангардистів та символістів, заснована М. Семенком у Києві (1919). До її складу входили письменники Г. Шкурупій, В. Ярошенко, О. Слісаренко, маляр А. Петрицький. «Ф.» засвідчувало звершення етапу кверофутуризму в українському авангардизмі.

Флексогра́фія (*лат. flexo — вигинаю і грец. graphō — пишу*) — спосіб високого друку водяними фарбами, що застосовується при виготовленні етикеток, іноді — для ілюстрації художньої книжки.

Фліа́ки — народна імпровізована комічна сценка, поширена на землях південної Італії та Сицилії (IV—III ст. до н. е.). Тексти жанру не збереглися, хоча на них вказують посилання давньоримської літератури, теракотові статуетки. Ф. були пародіями на міфи, зокрема на Геракла і Зевса, побутовими замальовками жартівливого характеру. Поширені у них персонажі — раби-злодії, гетери та ін., яких грали зазвичай чоловіки, кількість акторів не перевищувала трьох. Очевидно, Ф. спиралися на традицію Епіхарма, позначилися на ателланах. Серед авторів найвідомішим вважався Рітон Тарентський та його послідовники Блез, Скір, Ксенарх та ін. Ф. також називали акторів, одягнених у кумедні строї з карикатурно збільшеним животом та стегнами, з виразно окресленими грудьми та пупом тощо, потворною маскою замість обличчя.

Флоріа́льні і́гри (*франц. jeux floraux*) — щорічні травневі змагання поетів Лангедока, запроваджені у Тулузі з 1324, організовані консисторією «Весела наука», переможці яких нагороджувалися золотими чи срібними квітами. Кодекс творчого агону було зафіксовано у «Законах любові» (1356) Гільома Моліньє, в яких також містилася інформація з граматики, поетики та історії провансальськго письменства. Після того як Людовік XIV назвав консисторію Академією флоріальних ігор (1694), у ній до 1895 декламувалися лише французькі вірші, тому що провансальська мова потрапила під заборону. Переможцями творчих змагань були Г. де С. Дю Бартас, Фабр д'Еглантін, Вольтер, Ф. Шатобріан, В. Гюго та ін. З 1856 Ф. і. запроваджені у Барселоні, до них залучалися каталонські поети, а з 1899 — у Кельні вестфальські і рейнські поети організовували аналогічні змагання.

Флорілéгій (*лат. florilegium, від florilegus — збирач квіткового нектару*) — середньовічний збірник-абетка із цитатами поетичних та прозових творів античних і середньовічних авторів, відповідний грецькій антології. Поширився у києворуській писемності у вигляді «Пчоли» (XII ст.), а згодом — у різних «Квітниках».

Флу́ксус — міжнародний авангардистський рух, заснований у Західній Німеччині (1962) за ініціативою художника Й. Бойюса, представники якого влаштовували різні геппенінги, деколажі, акції та вистави, антитеатр, вдавалися до конкретної та електронної музики, візуальної поезії. Фестивалі цього руху відбувались у Парижі, Копенгагені, Лондоні, Нью-Йорку. Основний принцип Ф. полягає в абсолю-

тизованій спонтанності творчості, дадаїстській довільності, відмові від будь-яких художніх меж

Флюктуні́зм (*франц fluctuer мінитися*) — поняття Ю Шереха на означення випадків коли поет використовує всі мовні можливості, але порушує семантичні, синтаксичні, фразеологічні зв'язки між словами, завдяки чому створюються парадоксальні ірреальні феномени, що водночас сприймаються як реальні, за аналогією до сюрреалізму

Фокаліза́тор — суб'єкт фокалізації, власник кута зору, на підставі якого вона здійснюється Ним може бути автор, наратор, персонаж та ін

Фокаліза́ція (*франц focalisation фокусування*) — зорова перспектива у словесних творах Термін Ж Пуйона (1979) Він розглядав внутрішній, психологічний та зовнішній, об'єктивований погляди, що передбачали бачення «з» (наратор бачить так само, як інші персонажі), «з середини» (кут зору, притаманний всевідному письменнику), «ззовні» (середовище проживання персонажів) Міркування Ж Пуйона переосмислював Ц Тодоров Так, наратор знає стільки, скільки й актор (бачення «з»), наратор знає більше персонажа (бачення «з середини»), наратор знає менше актора (бачення «ззовні») Ф використовував і французький літературознавець Ж Женетт («Фігури III», 1978) на означення організації вираженого у наративі погляду, донесення його до реципієнта Запровадження поняття «Ф» сприяло розмежуванню кута зору й оповідного голосу, окресленню інстанції оповіді, на яку вона спрямована, виявленню організації простору нарації, віднаходженню й аналізу механізмів ідеологічного типу в тексті Ж Женетт свідомо не вживає поняття «кут зору», безпосередньо пов'язаного з автором, бо дослідника цікавить передусім рух тексту до реципієнта, проблема наративного простору, спосіб обмеження, фільтрації повідомлення, що сприймає читач або глядач Тут основну роль відіграє форма оповіді, а не історія, яка міститься в ній Запроваджена при цьому процедура фільтрації визначальна для певного жанру чи літературної традиції Так, знання про персонажів художнього твору може розкриватися на підставі погляду головного героя Наративна перспектива як спосіб регулювання інформації розгортається у таких різновидах Ф, як нульова (всевідний автор чи наратор і затінений персонаж, як у романі «Повія» Панаса Мирного), внутрішня (збігання поглядів наратора та персонажа, наприклад у творі «Українська реконкіста» Ніли Зборовської), у межах якої виокремлюють фіксовану (оповідач пов'язаний з персонажем «Блискавиці» М Яцківа), перемінну (оповідач переходить від характеризування одного персонажа до іншого, зокрема у творі «Еней і життя інших» Ю Косача), множинну (подія з погляду різних персонажів — «На смертному ложі» В Фолкнера), зовнішню (пріоритету надано героям, а не оповідачу — «Кайдашева сім'я» І Нечуя-Левицького) При цьому наративна перспектива може постійно змінюватись, як у проаналізованому Ж Женеттом творі «80 днів навколо світу» Ж Верна Ф, будучи змінною величиною, залежить від багатьох чинників, передусім від процесуальності сприйняття, мінливості ролі та значення персонажів у перебігу оповіді, зміни позиції автора чи наратора, сенсу зображуваної події, теми твору тощо Отже, фокус Ф здатен постійно рухатися, а її формула не завжди стосується всього тексту, а пов'язана з певним оповідним фрагментом Ж Женетт досліджував насамперед, «що бачить» і «що знає» персонаж Ці питання майже тотожні при літературному аналізі, хоча друге зазвичай доповнює перше Мінливість наративної перспективи притаманна акторіальному типу гетеродієгетичної оповіді, може бути фіксованою, моноскопічною, коли оповідь ведеться одним наратором («Убивці» Е Хемінгуея), перемінною, ковзкою, множинною, поліскопічною, коли одна подія висвітлюється з поглядів різних нараторів («Байгород» Ю Яновського), тощо Досвід Ж Женетта сприяв розробці особливої оповідної інстанції, відповідальної за організацію в літературному творі зорової перспективи оповідного рівня, що протистоїть іншим рівням, входячи з ними до ієрархії загальної художньої структури Важливим кроком у наратології вважається концепція рівня важковловної комунікації між текстом (означник) та історією (означуване), розроблена М Баль, яка замінила процес втілення слова у процес втілення в образи та сцени, назвавши його фазою гіпотетичної переробки впорядкованої, структурованої історії, власне Ф, ототожненої з оповіданням При цьому реципієнт не сприймає зображення безпосередньо, він спочатку мусить його декодувати, «подолати» слово Концепція Ф використовується при перекладах Практичного застосування вона набула у сценічному мистецтві, у кінематографії, почасти у малярстві, бо спиралась на просторові, відповідні зоровій логіці уявлення У ній переосмислюється питання про бачення та знання, набуває значення кут зору у виставі, кінофільмі, на полотні

Фокалізо́ваний — об'єкт фокалізації, відповідний екзистент (подія), зображений на підставі перспективи фокалізатора

Фока́льний персона́ж — літературний герой, з погляду якого постають певні події та ситуації, змальовані у художньому творі

Фо́кус нара́ції (*лат focus вогнище і англ narrative оповідь, розповідь*) — голос, кут зору, погляд, на підставі яких відбувається керування зображуваними подіями та ситуаціями За К Бруксом та Р Ворреном, існує чотири наративні типи, суголосні Ф н перша особа (персонаж, який розповідає пережиту ним історію), першоособовий герой-спостерігач певної події, автор-спостерігач, який не втручається у перебіг подій, всевідний автор Перші два типи стосуються гомодієгетичного наративу із внутрішньою фокалізацією, третій — гетеродієгетичного наративу із зовнішньою фокалізацією на зразок біхевіористської оповіді, четвертий — гетеродієгетичного наративу з нульовою фокалізацією

Фоліа́нт (*нім Foliant, від лат folium лист*) — видання формату складеного навпіл паперового аркуша (ін-фоліо), за сучасними стандартами — від 60 до 84 см заввишки Книги-Ф з'являлися переважно у XVI—XVIII ст У XX ст такий формат мають лише великі географічні атласи і факсимільні художні видання Переносно — книга значного формату

Фолькло́р (*англ folklore, букв народна мудрість*) — усна народна поетична творчість, Термін запроваджений англійським археологом В Дж Томсом (стаття під псевдонімом А Мертон у часописі «The Atheneum», 1846), у 1879 офіційно затверджений сформованим у 1878 англійським товариством

«Folklore Society» (Фольклорне товариство) у двох значеннях щодо всієї усної історії народу, переважно «примітивних епох» і щодо «давніх звичаїв, обрядів, церемоній минувшини, що перетворилися у забобони і традиції нижчих станів цивілізованого суспільства») Поширився у 1880—90 у наукових колах Європи, витісняючи приблизне поняття «простонародна минувшина» У деяких країнах (Німеччина, Австрія, Швейцарія) його тривалий час ототожнювали з поняттями «народна традиція», «народна творчість», власне Volkskunde, хоч нині їх розрізняють за смислом Ф спочатку називав предмет дослідження та науку про нього, яка згодом набула своєї назви (фольклористика, або, рідше, фольклорологія) Слов'янські дослідники спочатку надавали перевагу поняттям «усна народна словесність» (Ф Буслаєв), «народна поезія» (О Веселовський, І Франко, Є Карський) Термінологічна невпорядкованість притаманна й нині багатьом фольклористичним студіям світу за визнання поняття «Ф», що засвідчила нарада при ЮНЕСКО урядових експертів зі збереження фольклору (Париж, 1 березня 1985) На ній було подане таке його визначення «Фольклор (в широкому розумінні — частина народної культури) — це колективна, заснована на традиціях творчість груп чи індивідів, зумовлювана надіями і сподіваннями спільноти як адекватне вираження її культурної та соціальної самобутності, фольклорні зразки та цінності передаються усно, шляхом імітації та іншими каналами Його форми охоплюють мову, усну літературу, музику, танці, міфи, обряди, ремесла, архітектуру та інші різновиди художньої творчості» У науковій практиці термін застосовується у широкому значенні комплексу словесних, словесно-музичних, музично-хореографічних, ігрових та драматичних різновидів народної творчості, традицій, звичаїв, обрядів, поглядів, вірувань, у вужчому — щодо мистецтва слова Виокремлюють такі різновиди Ф, як художній, ідеологічний, релігійний, словесний, музичний тощо, які позначають різні сегменти культури народних мас У XX ст спостерігалося, на думку Ю Соколова (стаття «Природа фольклору і проблема фольклористики» — Критика — 1934 — № 12), семантичне розмежування поняття «Ф» як мистецтва за обсягом значення на усну словесність, усну поетичну творчість разом із музичним фольклором Особливості передавання (з уст в уста), колективне творення, масовість побутування, анонімність відрізняють його від авторської літератури, що з'явилася пізніше на основі народної творчості, розвивалася під її впливом, особливо посиленим за доби романтизму, зокрема у представників міфологічної школи, стимульованим діяльністю просвітників Дж Віко та Й-Г Гердера, дослідженнями історичної та антропологічної шкіл Ф існує з моменту появи мови, формувався у межах міфу, після відмежування від якого зберіг ознаку синкретизму, здатність поєднувати різні мистецтва, що й нині притаманне для пісні, де сполучається слово та музика, можуть вводити елементи танцю Усталюються драматизоване обрядове дійство (весілля та ін), театралізовані видовища (фольклорний театр), магічний ритуал (замовляння) тощо Ф має спільні з письменством роди (епіка, лірика, драма), схожі жанри та виражально-зображальні засоби, що вироблялися впродовж віків, спиралися на вимисел та фантазію, використовує розмаїті мотиви, топоси Типологічні, генетичні та історико-культурні методології сприяють порівнянню національних Ф, розкриттю спільних і відмінних їх характеристик, дають змогу простежити міграцію сюжетів та виниклих на їх шляху зустрічних хвиль Ф засвідчує яскраву самобутність кожного народу, постаючи органічним, невід'ємним складником моделі світосприйняття певного етносу, зокрема українського, відображаючись у ліризованій усній творчості, в означеному витонченим мелосом та багатоголоссям музичному та хореографічному мистецтві, в народній драмі, у вишивках, писанках і різьбленні, що відображена в глибині структури етногенетичної пам'яті Таким творам притаманні стабільність, внутрішня закономірність відповідних жанрів, сюжетів, мотивів, специфічна семантика текстів із відповідними функціональними зв'язками, що розкриваються на підставі запровадженого В Проппом («Морфологія казки») структурно-типологічного методу, який використовується під час синхронічного аналізу народних творів К Леві-Строс, аналізуючи фольклорний наратив, акцентував передусім на міфологічній логіці як засобі вивчення «примітивного» мислення, наслідком чого стала розбудова структурних моделей Ф Виокремлюють такі різновиди Ф, як календарно-обрядовий, родинно-обрядовий, обрядовий, позаобрядовий, ранньотрадиційний, пізньотрадиційний, сільський, міський, дитячий, автентичний, національний, крайовий Кожен з них має свою жанрову структуру, призначення та принципи сюжетотворення Деякі з них можуть поєднуватися з іншими типами Наприклад, до родинно-обрядового Ф належить родинно-побутовий, весільний тощо Найдавнішими серед них видаються календарно-обрядові форми зі щедрівками, веснянками, гаївками, русальними, петрівчанськими, жниварськими тощо піснями, до яких долучаються хрестильні, весільні пісні Їх поетичність, вишукані тропи, символи, метрика, ритмічні варіації були зразком для багатьох поетів (Харківська школа романтиків, «Руська трійця», Українська школа в польській літературі та ін) Особливе місце в українській народній спадщині посідають думи, історичні, козацькі, гайдамацькі, близькі до них опришківські, пісні, створені під впливом національно-визвольних змагань, повстань Популярними були коломийки Інші жанрові різновиди представлені жартівливими, сатиричними, сороміцькими, а також рекрутськими, жовнірськими, бурлацькими, чумацькими піснями Багатожанровість характерна й для уснопоетичної прози, що увібрала розмаїття казок, легенд, переказів, усмішок, анекдотів, малі жанрові форми (загадки, прислів'я, приказки) привертають увагу лаконічністю, дотепністю, естетичним смаком Народна творчість стала невилучним компонентом української етнопедагогіки, що відобразилося у текстах дитячого фольклору Ф вивчали М Цертелєв, І Максимович, З Доленга-Ходаковський, А Метлинський, П Лукашевич, М Костомаров, М Драгоманов, І Рудченко, І Манжура, Б Грінченко, М Лисенко, О Потебня, І Франко, Ф Колесса, Леся Українка, М Сумцов, К Квітка, І Волошин, О Правдюк, Б Кирдан, Л Ященко, В Бойко, І Березовський, О Дей, С Грица, Наталя Шумада, Г Довженко, В Бойко, Лідія Дунаєвська, М Пазяк, Й Федас, Олена Бріцина, Г Нудьга, В Давидюк, В Качкан, Наталя Малинська, Любов Копаниця та ін

Фолькло́ризм (*англ folklore, букв · народна мудрість*) — зацікавлення письменників усною народною творчістю, застосування її у літературному творі на різних функціональних рівнях через запозичення, стилізацію, наслідування, переспів, цитування, центон, символічне переосмислення міфологемних реліктів Термін французького фольклориста П Себійо (XIX ст) Ф можливий у спільному комунікативному полі літератури та фольклору, їх постійному взаємовпливі У різні періоди розвитку української літератури домінує той чи той фольклорний чинник, який на неї впливає Якщо для давньої літератури притаманне спорадичне використання Ф , то за доби романтизму він був основним джерелом творчості, що засвідчене доробком Харківської школи романтиків чи «Руської трійці», стимулював категорію народності та ідеологію народництва, сприяв розумінню національної самобутності українців, розкритої у творах Т Шевченка, П Куліша, І Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б Грінченка, І Франка та ін У новітньому письменстві XX ст Ф набуває символічного наповнення, коли уснопоетичному феномену надається нова художньо-філософська конкретизація

Фолькло́ристика (*нім Volkkundte, англ study of folklore, франц etudes folkloriques, від англ folk-lore, букв народна мудрість*) — наука про фольклор Вважалася частиною етнографії, сегментом літературознавства і музикознавства, ланкою історії мистецтва, допоміжною дисципліною антропології, соціології, соціальної психології, етнології Джерелом Ф є естетика давнього світу, перші спроби досліджень фольклору з'являються за доби Ренесансу Поступово накопичується досвід збирання жанрів народної творчості, але науковий інтерес до них започаткований у XVIII ст у працях Дж Віко та Й -Г Гердера, поглиблений у творчості романтиків, які заснували міфологічну школу У XIX—XX ст Ф набула концептуального вигляду на підставі здобутків різних теорій (міграційна, зустрічних течій та ін), шкіл (історична, антропологічна, де обстоювалися положення самозародження сюжетів, психологічна, фінська), концепцій (психоаналізу, аналітичної психології, неоміфологізму, ритуально-міфологічної критики, структуралізму) Значну роль у формуванні Ф відіграли чеські будителі, польські (О Кольберг, З Доленга-Ходаковський, Ж Паулі, В Залеський, Я Чечота та ін), російські (О Востоков, П Кирієвський, О Веселовський, Ф Буслаєв, О Афанасьєв, О Міллер, В Міллер, О Пипін та ін), білоруські (А Рипінський, Я Тишкевич, П Шпилевський та ін), серболужицькі (Я Смолер), південнослов'янські (Я Копітар, В Караджич, С Враз, В Апрілов, І Богоров, П Славейков та ін) науковці Їх досвід поглиблювали П Богатирьов, Б Грінченко, К Квітка, В Жирмунський, В Пропп, Ю Соколов та ін Основи української Ф закладені на сторінках »Украинского вестника», «Украинского журнала», «Украинского альманаха», в наукових студіях М Цертелєва, М Максимовича, І Срезневського, Л Боровиковського, К Сементовського, Д Зубрицького, П Лукашевича, З Доленги-Ходаковського, представників «Руської трійці», В Пассека, М Костомарова, А Метлинського, П Куліша, О Марковича, А Свидницького та ін Вагоме зібрання фольклорних текстів здійснив Т Шевченко, перебуваючи в Україні у 1843—44, 1845—47, 1859 Визначальними для розвитку Ф стали діяльність петербурзького Російського географічного товариства з Південноросійським відділом у Києві, спеціальна періодика на зразок «Живой старины», «Этнографических обозрений», фольклористичні дослідження у київському, харківському, одеському університетах, при редакціях часописів «Основа», «Киевская старина», у багатьох губернських статистичних комітетах, різних археографічних, історико-філологічних товариствах, де розвивались ідеї міфологічної, антропологічної, історичної, міграційних сюжетів шкіл Дослідники, крім уснопоетичної творчості, цікавились особливостями народної драми, музики, хореографії Концептуальне бачення Ф окреслене у працях П Чубинського, П Номиса (псевдонім П Симонова), В Антоновича, Т Рильського, М Драгоманова, І Рудченка, І Нечуя-Левицького, М Лисенка, О Потебні, І Манжури, Б Грінченка, І Франка, Ф Колесси, В Гнатюка, Д Яворницького, М Сумцова, Ф Вовка, М Грушевського, Я Новицького та ін Значна роль в осмисленні фольклору належить Етнографічній комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові, Українському науковому товариству у Києві (з 1907), Етнографічній комісії ВУАН (1920—23) З'явилися фундаментальні праці К Квітки, А Лободи, Марії Грінченко, Р Волкова, П Попова, О Білецького, В Гнатюка, Ф Колесси, М Возняка, в яких висвітлена різноманітність української народної творчості, з'ясовані її властивості Центром розвитку національної Ф став Інститут українського фольклору АН УРСР (1936—41), реорганізований в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії (з 1944), згодом очолений академіком М Рильським (нині — Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім М Рильського НАН України) Його виданнями були «Український фольклор» (1937—39), «Народна творчість» (1939—41), «Народна творчість та етнографія» (з 1957) Українські дослідники О Дей, І Березовський, С Грица, П Лінтур, М Плісецький, М Пазяк, Н Шумада, Г Сухобрус, В Бойко, Олена Таланчук, Лідія Дунаєвська, В Качкан, В Давидюк, Любов Копаниця та ін вивчали різні аспекти національної і слов'янської Ф Крім того, діють кафедри фольклористики при вищих школах, як-от очолювана Лідією Дунаєвською кафедра Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Ці утворення розглядають з урахуванням досвіду аналогічних міжнародних організацій на зразок гельсінського Фольклорного товариства (з 1907), празької Комісії мистецтв і народних традицій (з 1928), що з 1949 діяла при ЮНЕСКО, з 1964 була реорганізована у Міжнародне товариство етнології та фольклору, лондонської Міжнародної ради народної музики (з 1947), Міжнародного товариства вивчення народної прози (з 1955)

«Фольклористи́чні зо́шити» — науковий щорічник Полісько-Волинського народознавчого центру Інституту антропології (до 2005 — народознавства) НАН України, виходить з 1996 (Луцьк) за редакцією проф В Давидюка На його сторінках публікуються матеріали різних жанрів усної творчості, казкознавства, народної обрядовості, символіки народного мистецтва, фольклорного краєзнавства, висвітлюються проблеми фольклоризму української літератури До авторського колективу видання належать В Качкан, С Шевчук та ін Іноді у «Ф з » з'являються статті

польського етнолінгвіста Є Бармінського Щорічник дотримується тематичної традиції публікацій Одні його випуски були присвячені весняним календарним обрядам, другі — колядкам та щедрівкам, треті — міському фольклору, четверті — весільній обрядовості У збірнику провадиться анотування фольклористичних праць, що з'являються в Україні протягом року

Фольклористи́чна шко́ла — школа, заснована ректором Київського університету Св Володимира М Максимовичем, до роботи в якій були залучені М Костомаров, П Чубинський, В Антонович, М Драгоманов, брати Рудченки, відомі за псевдонімами Панас Мирний та Іван Білик, та ін У період радянської влади припинила свою діяльність Поновлена в 1992 за ініціативою Лідії Дунаєвської в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка Діє при кафедрі фольклористики Інституту філології, організовує фольклористичні експедиції, займається збиранням і опрацюванням творів усної народної творчості та етнографії

Фольклóрне віршування (*англ folklore, букв народна мудрість і грец versus повтор, поворот*) — сукупність норм і принципів організації фольклорного віршового твору Від часів синкретичних ритуальних дійств та ігор збереглися тексти, які можна аналізувати за критеріями усіх основних версифікаційних систем, застосовувати й міжсистемні принципи вивчення Наприклад, текст «*А ми просо сіяли, сіяли, / Ой, Див, Ладо, сіяли, сіяли*» в аспекті силабіки розглядається як десятискладник із можливими цезурами після кожного коліна /4+3+3+/2, у межах тоніки — як акцентний вірш, де кожен верс дистиха має нормативний наголос, що збігається з вокальним, на першому складі в обох словах (*сіяли*), при цьому початкові несамостійні, слабонаголошені слова та кількість складів у них (у прикладі однакова) можуть і не братися до уваги, з позиції силабо-тоніки — як тристопний амфібрахій (∪∪∪/∪—∪/∪—∪/∪), де перша стопа сприймається за трибрахій, у якому склади або ненаголошені, або, залежно від інтонації мовця, другий чи третій напівнаголошені Усі три підходи підтверджують багатовимірність віршової мови Наявність мелодії та пантоміми впливає на наголошеність і довжину складів, що призводить до «поглиблення» метричної версифікаційної системи Останнє слово віршового рядка втрачає звичний наголос і набуває вокального *сіяли* Наголошений склад розтягується на дві мори, тобто на два короткі склади До десятискладових мор додаються ще дві вокальні, завдяки чому формується чітке тритактове (або триколінне) членування «*А ми про-со / сі-і-я-ли / сі-я-ли-и*» Спів супроводжується пантомімою та притупуванням («*А ми просо витопчем, витопчем*» тощо) За такої ситуації актуалізуються арсис і тезис (довша та коротша частини віршової стопи) У силабо-тоніці ці терміни вживаються на позначення відповідно наголошеної та ненаголошеної частин стопи Нині їх витісняють поняття «ікт» та «міжіктовий інтервал» Схожі внутрітактові розтягування складів трапляються і в коломийках Розмежовуються три основні типи фольклорного віршування пісенне (з наявністю всіх трьох принципів версифікації), речитативне (переважно тоніка і римована проза), говірне (різні римовані тексти) У говірному віршуванні, особливо у дитячому фольклорі (загадки, приказки, забавлянки, лічилки, триндички, заклички, примовки, скоромовки, прозивалки, звуконаслідування), а також у «дорослих» замовляннях, заклинаннях тощо втілені яскраві зразки версифікаційної техніки Між цими типами віршування немає різкої межі, тому говірну забавлянку можна і проспівувати «*Був собі Будько/ Мав халабудку, / І ставок, / І млинок, / І капусти шматок, / І штани портяні, / Що дерлися по стіні / Гарна моя байка чи ні?*» Два перші рядки ніби задають ритм усій забавлянці, два наступні розтягуються в часі виконання завдяки подовженню наголошених складів (два півверси одного віршового рядка), передостанній — навпаки, стискається, зберігаючи ізохронізм, а останній стає тринаголошеним, уповільнюючи темпоритм цього твору, ніби переводячи в річище діалогу Речитативне віршування притаманне переважно думам, билинам, фольклорним баладам, історичним пісням, плачам, фольклоризованим духовним віршам, пародіям на молитви, бурлескному низовому гумору мандрованих дяків, спудеїв, лицедіїв та ін

Ой у неділю барзо рано-пораненько
Не сива зозуля закувала —
Сестра брата своєго із подвірні своєї
В войско виряджала
(дума «Проводи козака до війська»)

Пісенне фольклорне віршування охоплює також жанри гаївок, веснянок, купальських, петрівчаних, весільних, колискових, побутових, танцювальних, хороводних, русальних, жниварських, гребовицьких, чумацьких пісень, пісень про кохання, коломийок, шумок, колядок, щедрівок та пародій на них Наприклад, фрагмент весільної пісні, яка виконується під час обряду розплітання коси у молодої

Ой глянь, дівчино, через калач
Чорними очима та й заплач,
Бо іде твій розмай-коса,
Загуби-краса
Горіховий цвіте,
Зав'язаний світе

Звичне для фольклору парне римування тут доповнене понадсистемною римою (*дівчино — очима*), вишуканою фонічною і тонічною організацією лексично багатого, емоційного тексту

Фольклóрний теа́тр (*англ folklore, букв народна мудрість і грец theatron місце для видовищ*) — тип народного театру, якому народники XIX — початку XX ст надавали просвітницьких функцій Так називають і аматорський театр, де використовуються фольклорні сюжети та традиційна форма народної драми Зазвичай Ф т передбачає використання елементів видовищно-ігрової культури, всіляких обрядів, ігор, вертепів, балаганів, інтермедій, хороводів, різножанрових епічних, ліричних елементів, часто з імпровізацією за дотримання структури канонічного сюжету Ф т відрізняється від традиційного театру, що має аналогічне походження, але вказує на складні форми сценічного мистецтва, набуваючи ознак професійного, як-от індійський, китайський чи японський Дія Ф т трактується як особлива форма мімезису, супроводжується перевтіленням виконавця в інший образ, відмежуванням його від глядачів за збереження колективного сприйняття Його вистави залишаються видовищем спільного

переживання, уявлення Часто такі вистави розігрувалися на ярмарках, майданах, під час релігійних та рідше громадських свят, різновидами є театр «живого актора», ляльковий театр, театр тіней

Фон (*франц fond основа*) — див **Тло.**

Фонéма (*грец phōnēma звук, голос*) — найменша звукова одиниця мови, що служить для творення та розрізнення слів і їх форм Особливості поєднання Ф зумовлюють милозвуччя української мови, впливають на ліризацію фольклорних та літературних творів У потоці мовлення Ф реалізується в алофонах, або варіантах Уперше термін «Ф» використав французький мовознавець А Дуфрі-Держене (1873) у значенні «мовний звук» Згодом це поняття в розумінні «прамовне джерело для різних звукових континуантів у споріднених мовах» застосував Ф де Соссюр (1879) М Крушевський надавав йому значення морфонеми, тобто спільної бази звуків, що творять морфонологічне чергування, наприклад *нош-у, нос-иш* Ф набуває значення звукотипу у працях І Бодуена де Куртене та М Крушевського Остаточно поняття «Ф» окреслене у працях представників Празького лінгвістичного гуртка, зокрема в монографії «Основи фонології» (1939) М Трубецького Ф позначає абстрактну категорію, що матеріально виражена у звуках мовлення, які виконують граматичну функцію Виокремлюють Ф актуалізовану (відтворену у мовленні в одному зі своїх значень), аномальну (звуки, що перебувають за межами фонологічної системи певної мови і мають обмежену сферу використання — *тпру, пс, тс*), непарну (не входить у корелятивні пари, не творить співвідносних пар за диференціальними ознаками — українські *й, ф*), протиставну (корелятивну, опозиційну, що входить у корелятивну пару *б—п, д—т, з—с* та ін), надсегментну (звукова одиниця, яка вносить зміни в семантику слова без зміни його сегментного складу *за-мок — замок*), сегментну, або лінійну (відрізняє один компонент фонологічної опозиції від іншого *бік — пік, лук — лак*) Особливості Ф використовують у римуванні, алітерації, при творенні каламбурів тощо

Фонéтика (*грец phōnetikē звуковий, голосовий*) — звукова будова мови, розділ мовознавства, який вивчає звукові особливості мови Науковці виокремлюють різні завдання цієї дисципліни На думку Р Аванесова, О Реформатського, предметом вивчення Ф передусім є звуки, що оформлюють морфеми та слова О Гвоздєв, М Панов, Ніна Тоцька вважають за необхідне зараховувати до предмета й інтонаційні засоби мови, Л Зіндер, М Матусевич досліджують зв'язок звуків із письмом Виокремлюють три аспекти Ф акустичний (фізичний), артикуляційний (фізіологічний) та соціальний (функціональний) Дослідження звуків українського мовлення започаткував О Павловський («Граматика малоросійського наріччя», 1818) Проблема фонетики була однією з головних для О Потебні («Дві розвідки про звуки російської мови«, 1865, «Замітки про малоруське наріччя», 1871), П Житецького («Нарис звукової історії малоруського наріччя», 1876), В Науменка («Огляд фонетичних особливостей малоруської мови», 1889), А Кримського («Українська граматика», 1907), О Синявського («Спроба звукової характеристики літературної української мови», 1929), Ніни Тоцької («Голосні фонеми української мови», 1969) та ін

Фóніка (*грец phōnikos той, що звучить*) — звукова організація поетичного мовлення, яка надає літературному, переважно ліричному, творові експресивності чи милозвучності, посилює його виразність, стосується явищ евфонії та какофонії, звуконаслідування Джерелами Ф є звукові ресурси загальнонаціональної мови, її мелодика та просодичні можливості, розмаїття фонем, звукосполучень, ритмічної структури Українська мова характеризується гармонійним поєднанням голосних та приголосних, переважно відкритими складами, що дало підстави Б Якубовському («Наука віршування», 1922) порівняти її з італійською за милозвучністю У широкому значенні Ф є складником поетики, який висвітлює естетичну функцію звуків у художньому творі як певній звуковій цілісності, аналізує та класифікує їх, вивчає канонізовані (наприклад, ритм чи рима) та неканонізовані (алітерація, асонанс, кільце, зяяння тощо) форми І Качуровський («Фоніка», 1994) вбачає у Ф галузь літературознавства, яка досліджує естетичну вартість звуків певного художнього, переважно віршового твору, аналізує та класифікує їх Ідеться про добір фонем, їх повторюваність (превентивність), послідовність, поєднання евфонії й какофонії І Качуровський полемізує також із Б Якубовським щодо перебільшеної евфонії («коефіцієнт прозорості») української мови А Ткаченко («Мистецтво слова», 2003) складником загальної звукової організації художнього мовлення вважає також інтонацію У вужчому значенні Ф виконує семантичну функцію звукових властивостей творів певної стильової течії чи ідіостилю автора Так, Ліна Костенко у вірші «Тінь Сізіфа» за допомогою алітерації створює враження безвихідності для приреченого на каторжну працю Сізіфа «*І тінь Сізіфа, тінь тії печалі, / горбата тінь, трагічна тінь сторіч*» Художнє мовлення впорядковує повторювання звукових одиниць, сприяючи формуванню ритміки та евфонії й відповідного естетичного враження Така впорядкованість почасти набуває ознак нормативу, зокрема у віршознавстві, частково залишається вільною, що спостерігається у прозі, в якій менше приділено уваги Ф, розрахованій передусім на слухове сприйняття На цей її аспект ще у XIX ст звернули увагу представники німецької «слухової філології», а пізніше — й формальної школи Вважалося, що деякі фонеми виступають носіями певного емоційного значення та символіки, це зауважив, зокрема, А Рембо у сонеті «Голосні» Формувалися й позиції, за якими звуки сприймалися як нейтральні утворення, натомість їх сполучення зумовлювала художній ефект, або, як вважав Б Пастернак, музика слова полягає не в акустиці чи милозвуччі, а в «співвідношенні значень мовлення та його звучання» Тобто йшлося про ономатопею, яку досліджував В Вейдле («Ембріологія поезії Вступ до фоносемантики поетичного мовлення», 1980), довівши органічний зв'язок звучання слів, інтонації, ритму Здебільшого звукова організація систематизується на підставі насичення чи утинання фонем, їх розташування за повною чи неповною схожістю або контрастом На рівні зв'язку між звуком та семантикою спостерігаються різні ступені усвідомленої та неусвідомленої конкретизації фонічних систем, що спричинює звукові асоціації на зразок анаграм та паронімії Ф художнього твору ґрунтується на можливостях мови (наприклад, мило-

звуччя в українській мові) та традиції тексти-ліпограми (нестулиуст), притаманні давньоіндійській чи арабській поезії й не характерні для української За спостереженням І Качуровського, Ф охоплює звучання твору, діючи «на нас не через інтелект, себто не опосереднено, а безпосередньо — від душі поета навпростець у душу читача» Здебільшого звукова організація поетичного мовлення не має самостійного значення, разом із його стилістичними, семантичними властивостями витворює цілісність художнього твору, але їй може бути надано особливого смислового навантаження (самовите слово, заум у футуристів) Акустичний аспект поетичного мовлення з його тембром, темпом звучання, силою та висотою звука доповнюється інтонаційно-голосовим, що позначається на синтаксисі висловлення, спонукаючи до порушення його нормативів Будучи розділом фонетики, Ф водночас фіксує відхилення від фонетичних мовних еталонів, які мають естетичну вартість

Фóновий зáпис (*грец phōne звук, голос*) — запис для радіо-, телепередачі різних звуків та шумів, музичних та ін супроводів на місці подій

Фонограмархíв (*грец phōne звук, голос, gramma риска, літера, лат archivum адміністративна установа*) — місце збереження й наукового опрацювання фольклорних творів, записаних на диктофон, магнітну стрічку, платівку тощо

Фонолóгія (*грец phōne звук і logos слово, вчення*) — розділ мовознавства, який вивчає звуки з погляду їх функціонування в мові Термін запроваджений на початку XX ст Основи Ф закладені у працях І Бодуена де Куртене, М Крушевського, її теорію обґрунтовували М Трубецькой, Л Щерба В українській лінгвістиці проблему Ф досліджували О Синявський, Є Тимченко, Олена Курило, М Жовтобрюх Обираючи за основну одиницю наукових студій фонему, вони не ототожнювали її зі звуком, а розглядали в аспекті узагальненої множинності звуків, категорії мови як суспільного, а не тільки мовленнєвого, явища Ф розмежовується на загальну (закони функціонування фонем у багатьох мовах), описову (специфіка фонем у конкретній мові чи діалекті) та історичну (еволюція фонем) Кількість фонем української мови визначається на підставі одномірних релевантних фонологічних протиставлень, коли їх компоненти (переважно однієї частини мови) вживаються в початкових або граматичних формах і відрізняються між собою лише одним звуком *лак — лук, бік — пік, лан — лань, мити — пити, книга — крига* Такі фонологічні опозиції зумовлюють римування в поезії, а просодичні засоби є джерелом ритмомелодики віршового тексту, поширюючись також у прозі і драматургії Поняття «Ф» використовує постмодернізм, вказуючи на неприйнятну для нього лінгвістичну традицію референції, що базувалася на вокально-голосовій своєрідності мови, на поєднанні звука зі значенням, на пріоритетах суб'єкта мовлення На цій підставі позатекстове трансцендентальне, артикульоване означуване визнавалося об'єктивною дійсністю, проте мало поступитися перед письмом, особливо перед книгодрукуванням, хоча графічний знак ще довго сприймався як замінник вокального На думку Ж Дерріди, така фоноцентрична культура впродовж віків залишалася незмінно метафізичною, онтологічною, теологічною, телеологічною, патріархальною Постмодерністська відмова від референції унеможливлює метафізичний стиль мислення, що підлягають деконструкції, позбавляє сенсу Ф, переносячи акценти з читання на письмо, за яким вбачають не автора, а скриптора — позапсихологічного, знеособленого носія мови, Як вважав Р Барт, «голос відривається від свого джерела, для автора наступає смерть, і власне тут починається письмо» Головна увага зосереджена не на мовленні, а на тексті, що має вигляд об'єктивовано-безликого простору семантичних трансформацій, видається спонтанною процесуальністю Він, на думку постмодерністів, зокрема П де Мана, вже не «виробляється» автором, а існує як іманентна, незалежна від будь-яких особистих проекцій та аплікацій процесуальність самоорганізаційної мови, що має свою «правду» Отже, сучасна «цивілізація письма» унеможливлює семантичні опозиції голосу та погляду, мовлення і тексту, позбавляє аксіологічних функцій саму Ф

Фономімéзис (*грец phōne звук, голос і mimesis наслідування*) — умовне відтворення звуків птахів, тварин, грому, вітру тощо

Фонопоéйя (*грец phōne звук, голос і poieō творю*) — досягнення сподіваного звукового ефекту на підставі майстерного комбінування звуків та слів, що не зумовлене технікою звуконаслідування Завдяки Ф суголосся витворюється за допомогою тонко відібраних фонем, власне алітерацій та асонансів Наприклад, поетичний вислів П Тичини «*Там тополі у полі на волі*» завдяки голосним о та *і*, приголосним *т, п, л* витворюють враження широкого простору

Фоностилістика (*грец phōne звук, голос і stylistique*) — розділ стилістики, що вивчає експресивні властивості звуків, евфонії, поетичний звукопис, ритміку вірша, римотворення тощо Крім з'ясування специфіки фонематичного складу та ритмічних засобів мовлення, вона також висвітлює його інтонаційні можливості, естетичну та емоційну функцію звуків Проблема Ф порушувалася у низці наукових праць І Чередниченка («Нариси з загальної стилістики сучасної української мови», 1962), В Шиприкевича («Питання фоностилістики», 1973), І Качуровського («Фоніка», 1984) та ін

Фонотéка (*грец phōne звук, голос і thēkē сховище*) — сховище зареєстрованих у певній послідовності фонограм — звукових записів на плівці (диск, дискета, магнітна стрічка тощо), які використовуються у радіо-, телепередачах

Форгешíхте (*нім Vorgeschichte передісторія*) — зв'язна інформація про події, що сталися на початку основної дії, власне наративної історії, до зав'язки, інколи збігається з експозицією, але відрізняється фабульною віддаленістю від композиції, тяжіючи до стислості яскравого викладу Прийом застосовується у будь-якій частині твору, може формулюватися як від імені автора, так і від імені наратора, набувати вигляду вставної оповіді Найчастіше Ф трапляється у новелах, хоч притаманна й іншим жанрам Термін запровадили представники формальної школи у 20-ті XX ст на противагу нахтгешіхте (післяісторії)

Фóрзац (*нім Vorsatz*) — подвійний аркуш паперу, яким книжковий блок поєднано з палітуркою

Фóрма (*лат forma зовнішність, устрій*) **і зміст** — зовнішній вигляд, структурна організація художнього твору В Гумбольдт ввів поняття «Ф»

при інтерпретації багатства мови у контексті арістотелівського вчення про чотири принципи становлення буття — матеріальне, ідеальне, або ейдетичне, формальне, каузальне, доцільне Звідси походить гумбольдтівська формула «мова є форма і нічого, крім форми» Його поняття «оформлена матерія» відповідне пізнішому терміну «сформований матеріал» О Потебні Див **Єдність змісту і фóрми.**

Фóрма побутувáння письмéнства — існування художньої літератури як мистецтва у вигляді тексту, призначеного для читання, та як важливого складника синтетичних мистецтв, що стосується передусім драматичних творів, кіноповістей тощо Трапляються також спорадичні випадки синтезування поезії, що може декламуватися або бути покладеною на музику Часто прозові твори інсценізують чи екранізують

Формалíзм (*франц formalisme, від лат formalis складений за формою*) — характерна ознака авангардизму і почасти постмодернізму в мистецтві початку XX ст, поняття для характеристики дадаїзму, конструктивізму, кубізму, футуризму, абстракціонізму та ін течій, що об'єднували митців, котрі надавали особливої уваги формі художнього твору Ф мав прихильників у більшості країн Європи і Америки в усіх різновидах мистецтва, а отже, і в художній літературі, коли на перший план виводилося самоцінне зображення предметного світу, використання принципів кларизму (акмеїзм), можливостей самовитого слова (футуризм) або потоку свідомості («новий роман») тощо Філософською підставою Ф було вчення І Канта про незацікавленість інтересу естетичного сприйняття і судження Поширенню Ф сприяло засилля міметичного письма, прагматизму, яке, у свою чергу, зумовлювало прагнення багатьох митців обстоювати чистоту мистецтва, його незалежність від політики, моралі, релігії тощо, хоча деякі з них, наприклад футуристи, не приховували своєї заангажованості ідеологією Прихильники Ф об'єднувалися у спілки (наприклад, ОПОЯЗ), видавали журнали (польський «Formisci»), публікували маніфести («Панфутуризм» М Семенка, «Маніфест Marinetti і панфутуризм» Г Шкурупія — обидва в журналі «Семафор у майбутнє») З другої половини 20-х XX ст упродовж десятиліть будь-який експеримент щодо форми художніх творів у СРСР догматично трактувався як прояв Ф, переслідувався, оцінювався з політичних, а не з естетичних позицій В Україні були репресовані схильні до художнього експерименту поети М Семенко, Г Шкурупій, В Поліщук тощо, інші під тиском «політики партії» перейшли до «соцреалізму» Увагу до форми твору виявили деякі шістдесятники, і лише у другій половині 80-х поновився рух неоавангардизму з експериментуванням у просторі формотворення Однак такі тенденції не були новими в історії світового письменства, вони характерні для творчої практики поетів александрійської школи, представників другої софістики, прециозної літератури XVII ст, рококо тощо

Формалізóваний (*лат formalis складений за формою*) — той, що використовує переважно форму

Формáльна седиментáція (*лат formalis складений за формою*) — збереження у нових жанрових утвореннях слідів попередніх жанрових форм В основу цього процесу покладено соціосимволічний комунікат, відповідну даній формі й невід'ємну від неї ідеологію, що постійно в ній зберігається, виконує роль її функціонального компонента Поняття Ф Джеймсона («Політичне несвідоме», 1981) Свої міркування дослідник підтверджував прикладами з музики, простеживши еволюцію народного танцю до менуету й романтичних композицій Текст постає синтезом структурно суперечливих, гетерогенних складників, виражається у термінах інтертекстуальності, як-от топоси жанрової поведінки персонажів Ф Джеймсон убачав у новелі «Із життя одного баглая» Й фон Айхендорфа приклад «негативної» інтертекстуальності, коли текст, вмонтований у давню традицію комедії помилок із двійниками, травестіями, ритуальними викриттям тощо, можна прочитати як віртуальну транскрипцію театральної вистави з двома сюжетними лініями, де діють персонажі привілейованих та упосліджених соціальних прошарків, притаманні класичним творам

Формáльна шкóла (*лат formalis і грец schole довкілля, вчена бесіда*) — див **Формáльний мéтод.**

Формáльний мéтод (*лат formalis і грец methodos шлях дослідження, спосіб пізнання*) — вивчення художньої літератури, зокрема аналіз літературно-художніх творів, спрямований передусім на дослідження їх форми як категорії, що визначає специфіку письменства, його іманентну сутність Ф м виник на межі XIX—XX ст як реакція на засилля соціологічного позитивізму, на обмеженість і недоліки психологічної і культурно-історичної шкіл у літературознавстві, орієнтувався на міркування І Канта про незацікавлений інтерес у мистецтві, переглядав канонічну формулу єдності змісту і форми, що не підлягала продуктивному творчому розв'язанню Справжня художня дійсність, на переконання німецького вченого К Фідлера, має відображати буяння барв, співвідношення світла і тіні поза категорією змістовності Основи Ф м були закладені у західноєвропейському мистецтвознавстві (Г Вельфлін), музикознавстві (Е Ганслік), мовознавстві (Б де Куртене, Ф де Соссюр) У літературознавстві Ф м застосували Ф Брюнетьєр, О Вальцель, Ф Дібеліус, Л Шпітцер, які надавали пріоритету формотворенню, засвідченому добою Ренесансу (кларизм, ясні лінії, замкнута форма) та бароко (мальовничість, глибинна побудова композиції, відкрита форма, затемнення ясності), шукали «вищу математику форми» у лінгвістичному плані, встановлювали типологію романних форм (роман пригод, роман характерів), прояснювали стилістичні смаки того чи того автора тощо Важливим для структурування Ф м було видання «Естетика як наука про вираження та загальна лінгвістика» (1902) Б Кроче, де наголошувалося на неприпустимості ототожнення «вимог мистецтва» з «вимогами історії» Ці положення використовували представники американської нової критики (А Річардс, Д Р Ренсом, А Тейт, К Брукс), які на основі психоаналізу розробляли психологічні аспекти вивчення художнього тексту, його емотивну функцію та «способи існування» структури ритміка, метрика, фоніка у поезії, кут зору, організація часопростору, побудова сцен у прозі Представники «нової критики», усуваючись від історико-літературного та біографічного методів, прагнули досягти адекватного розуміння тексту, наполягали на застосуванні при-

йому пильного прочитання Методика інтерпретації (В Кайзер, Е Штайгер) набула особливої актуальності у 40—50-ті XX ст, зумовлена потребою виявлення внутрішньої, передусім композиційно-стилістичної структури художнього твору Одним із центрів формування принципів Ф м стала російська формальна школа, яку репрезентували ОПОЯЗ, Московський лінгвістичний гурток До найвідоміших формалістів належать В Шкловський, В Жирмунський, Б Томашевський, Ю Тинянов, Б Ейхенбаум, Р Якобсон, В Пропп, Л Якубинський, В Виноградов, С Бернштейн, Г Винокур та ін Вони спиралися на нові віяння авангардизму, філософський формалізм Г Шпета, провокативне знецінювання гносеологічної традиції, наслідком якої стало уявлення про нездатність філософської естетики та усталеної історії й теорії літератури адекватно розкрити сутність художнього твору Представники формальної школи прагнули подолати дуалізм змісту і форми, інтуїтивізм у науці про літературу, яким вони протиставляли статистичні методи вивчення поетичної мови, композиції, стилю, досліджували прийоми художнього зображення, їх функції у структурі твору Базові положення Ф м сформулював В Шкловський («Воскресіння слова», 1914), обґрунтовуючи ідею одивнення, яка відповідала настанові кубофутуристів на самовите слово Захищаючись від критики РАППу, формальна школа розширила тезу нетотожності поетичної мови практичній, ступивши на шлях деконструкції, враховуючи зв'язок твору і контексту епохи, якій була властива обвальна дегуманізація Новаторськими виявилися наукові праці В Шкловського про сюжетоскладання, Р Якобсона — про поетичну фонологію, семантику та стилістику, В Жирмунського — про риму, метрику, композицію вірша, Б Ейхенбаума — про поетичний синтасис та інтонацію тощо Такі перспективні дослідження були припинені радянським режимом, оголошені наслідком ідеалізму в питаннях мистецтва, але продовжилися у межах Празького лінгвістичного гуртка, сприяли формуванню структуралізму, заснованої Г Башляром французької «нової критики«, позначилися на сучасному постструктуралізмі Висловлене ще в 1925 припущення Б Томашевського про «смерть» Ф м спростовується історією літературознавчих студій цей метод застосовували Е Ауербах («Мімезис», 1946), який обґрунтував значні можливості текстуального аналізу при осягненні ідейного змісту художніх творів, М Бахтін при вивченні естетики словесної творчості, особливо представники функціонального структуралізму Тартуської наукової школи (Ю Лотман та ін), а також М Гей, М Гіршман та ін Основи Ф м українського літературознавства були закладені у філологічній школі В Перетца, що формувалися на семінарських заняттях, спиралися на вчення О Потебні, апробовувалися переважно на теренах медієвістики Акцентуючи увагу на потребі аналізу художньої форми конкретного тексту, вчений лишався у межах традиційного літературознавства, концепції культурно-історичної школи П Филипович, М Драй-Хмара, О Бургардт намагалися подолати обмеження позиції В Перетца, орієнтувалися на дослідження сучасної літератури, виявляли зацікавлення її формальним аспектом Тенденції Ф м були притаманні науковим студіям М Зерова, Ю Меженка, І Айзенштока, Б Якубського, В Державина, В Петрова, які, за словами Л Білецького, обстоювали «формально-поетикальну теорію в критиці» З приводу неї в періодиці 1925—1926, зокрема на сторінках журналу «Червоний шлях», спалахнула полеміка, висловлювався осуд вульгарною критикою Тому П Филипович (стаття «Українське літературознавство за 10 років революції», 1927) мусив визнати, що формалізм в українському літературознавстві не поширився Спроба Михайлини Коцюбинської застосувати деякі прийоми Ф м до вивчення літератури була піддана критиці, і тільки на межі 80—90-х XX ст відновилася увага до цих проблем Натомість до можливостей Ф м у Західній Україні та еміграції зверталися М Рудницький, Є Маланюк, Б-І Антонич М Гнатишак (1944) та М Чижевський (1956) поклали її в основу осмислення історії української літератури, Л Білецький — літературно-наукової критики, І Качуровський — поетики

Форма́льно-соціологі́чний ме́тод (*лат forma зовнішність, устрій, societas суспільство, грец logos слово, вчення, methodos шлях дослідження, спосіб пізнання*) — поєднання формального методу з вульгарно-соціологічним, здійснене «напостівцем» Б Арватовим (т зв «форсоцівство»)

Форма́т кни́ги (*франц format, від лат forma вигляд, зовнішність*) — розмір книги за довжиною та шириною Залежно від того, скільки разів згорнуто паперовий аркуш при стандартних розмірах (у сантиметрах) 60х90, 70х108, 84х108, розрізняють формати ін-фоліо (аркуш згорнено удвоє), ін-кварто (учетверо), ін-октаво (увосьмеро), доу-децима (удесятеро) тощо Поняття «Ф к» стосується також ширини набірної колонки або довжини повного рядка друкованого видання, обраховується квадратами, тобто одиницями лінійних мір вимірювання у друкарській справі

Формозмі́ст — див **Є́дність змі́сту і фо́рми.**

Фо́рмула (*лат formula образ, вид*) — стійкий стереотипізований топос фольклорної поетики, словесна конструкція з притаманною їй ознакою самостійного судження, ритмічною впорядкованістю, композиційною симетричністю, що закріплюються специфікою функціонування, збереження, передавання уснопоетичних текстів Зазвичай, крім естетичної функції, Ф виконує також мнемонічну та практичну (наприклад, магічне заклинання) Вона має значення жанрового маркера, художнього знака, за яким упізнають перебіг наративу, поведінку персонажа чи образне втілення певної ідеї Так, ритмічний речитатив зачину готує реципієнта до сприйняття думи чи історичної пісні Часто поряд із зачином (ініціальна Ф) вживається медіальна Ф як один з важливих складників композиційної структури епічних жанрів фольклору, полістадіальність якої має етногенетичне підґрунтя, на якому сформувалися розмаїті мотиви, фабули, сюжети, образи Вона виявляє вузлові моменти сюжетних ліній, визначає особливості персонажа, його спосіб спілкування з довкіллям Атрибутивні топоси вказують на появу нових об'єктів у фольклорному просторі, зустріч героїв з ними, засвідчують розгортання хронотопів чи перехідних станів Найусталенішою видається Ф казок, яку М Паррі тлумачив як групу слів, «постійно використовуваних за одних і тих самих метричних умов для вираження даної

істотної ідеї» Вона має вигляд загального місця (loci communes), що складається з блоків словесних стереотипів Найуживаніша Ф у чарівних казках, вона є характерним вираженням стилістичної обрядовості, канону, глибинних смислових зв'язків та багатоплановості, певною принадою, яка залучає реципієнта до співпереживання дивовижних подій Водночас особливого семантичного значення надається фінальним клішованим словосполученням, що мають повернути слухача з фантастичного світу до реального Часто вживаються Ф неможливого, що поширені також у замовляннях, приказках, піснях і т д, наприклад *«Візьми, мамо, піску жменю, / Посій його на каменю / Коли отой пісок зійде, / Тоді твій син з війська прийде»* Незрідка трапляються Ф побажання, передусім у заклинаннях, замовляннях, молитвах, застосовувані для забезпечення благополуччя Ф можуть виражатися в одному жанрі або в їх поєднанні (кліше казки та балади) Поняття також застосовується у вигляді певного стислого означення

«Фо́рмульна» літерату́ра (*лат formula образ, вид, litterature буквене письмо, освіта, наука*) — поняття американського дослідника Дж Кавелті, що вказує на масову літературу (мелодрама, вестерн, трилер, детектив), позбавлену, на його думку, ознак егалітарності «Ф » л, хоч і перейнята стереотипами, втілює глибокий сенс, виражаючи ескапічні настрої андеграунду, уникнення нудної буденності завдяки реалізації розважальних настанов, авантюрних, пригодницьких мотивів, первинних інтенцій, зрозумілих пересічному читачеві «Ф » л спонукає до висновку, що справедливість залежить від волі індивіда, а не від закону, компенсує «обмеженість елітарного письменства» У своїй теорії Дж Кавелті поміняв місцями складники традиційної опозиції «верх — низ»

Фо́рмульність (*лат formula образ, вид*) — специфіка поетичної стилістики фольклорних жанрів, яка полягає у застосуванні формул, поширених під час десакралізації міфу, набутті породженого ним фольклору естетизованих характеристик при збереженні ритуально-магічних міфологем Якщо у ліричній пісні першорядну роль відіграє мелодія, то в історичній пісні, думах, билинах, особливо в різножанрових прозових народних наративах переважають формули

«Фосфори́сти» (*швед phosphoristen*) — літературна група шведських романтиків (В Ф Пальмблад, Л Хаммаршельд, С Ф Дальгрен), очолена П Д А Аттербумом, об'єднана у спілку «Побратими музи» 1807 (Упсала), відома під іншою, пізнішою назвою «Спілка Аврори» «Ф » перебували під впливом німецького романтизму, передусім теорії Ф Шеллінга, приділяли увагу світу фантазії, містики, народним повір'ям, але уникали ідеалізації середньовіччя та настанов індивідуалізму, часто переосмислювали античні й ренесансні мотиви, сприяли оновленню шведського віршування Вони видавали антиакадемічний журнал «Поліфем» (1810—24) Згодом П Д А Аттербум друкував свій часопис «Фосфорос», від якого походить перша назва групи

Фотогазе́та (*грец phōs, phōtos світло і італ gazetta назва дрібної монети*) — різновид стінгазети, ілюстроване видання газетного типу, змонтоване зі світлин або віддруковане поліграфічним чи комп'ютерним способом Близька до неї фотобагатотиражка, що існує у кількох примірниках

Фотографі́зм (*грец phōs, phōtos світло і graphō пишу, креслю*) — крайній вияв натуралізму, прагнення досягти повної ілюзійності зображення при скрупульозному безпристрасному описуванні фактів

Фотожурналі́стика (*грец phōs, phōtos світло і франц journaliste газетний працівник*) — галузь журналістики, яка поширює візуальну інформацію за допомогою світлин, котрі відображають злободенні події До її жанрів належать фотонарис, фотозамітка, фоторепортаж, фотохроніка, фотофейлетон тощо Часто наближається до фотомистецтва, що виходить за межі ілюстрації

Фотоко́пія (*грец phōs, phōtos світло і лат copia велика кількість*) — фоторепродукція друкованого чи рукописного тексту, певних зображень

Фотокоресponде́нт (*грец phōs, phōtos світло і correspondeo відповідаю, інформую*) — штатний або позаштатний працівник редакції, який забезпечує видання фотоілюстративним матеріалом

Фотомисте́цтво (*грец phōs, phōtos світло*) — різновид художньої творчості, що використовує виражально-зображальні властивості світлин Виокремлюють Ф художнє, документальне та вжиткове Ф має свої жанри на зразок фотоетюду, фотоакварелі тощо

Фотомонта́ж (*грец phōs, phōtos світло і франц montage, букв підйом*) — добір окремих світлин, їх упорядкування у композиційно завершений твір Використовується при оформленні реклами, фотошаржів тощо, а також для ілюстрації художньої літератури

Фотореалі́зм (*грец phōs, phōtos світло, лат realis суттєвий, дійсний*) — див **Гіперреалізм.**

Фототи́пія (*грец phōs, phōtos світло і typos відбиток, зразок*) — світлодрук, одна з фотохімічних технік, яка використовується для ілюстрування наукових видань Винайдена у другій половині XIX ст Так, за допомогою Ф тиражувалися рукописна спадщина і прижиттєві видання Т Шевченка Перше таке видання «Кобзаря» 1840 з'явилося накладом Наукового товариства імені Тараса Шевченка (1914), згодом читачі отримали аналогічні книги (1961, 1962, 1974) Так само способом Ф було перевидано «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки» (1937), а також «Малу книжку» (1963), «Велику книжку» (1966), альбом «Три літа» (1966), «Щоденник Автобіографія» (1974) Т Шевченка

Фрагме́нт (*франц fragment, від лат fragmentum уламок, шматок*) — неповний, частково збережений твір (пам'ятки писемності, наприклад «Пісня про Гільденбранта», 800), не завершений автором («Марко проклятий» О Стороженка) або задуманий ним як уривок, що було характерно для періоду преромантизму Увага до мотиву руїн зумовила формування відповідного жанру англійська поетка Енн Фінч (графиня Вінчіслі) назвала низку своїх віршів «Фрагменти» Ф як назву жанру використовували єнські романтики (роман «Люцинда», «Критичні фрагменти» Ф Шлегеля, «Квітковий пилок» Новаліса), С Т Колрідж («Кубла або Видіння уві сні», 1798), Дж Г Байрон («Гяур», 1813), Б Корнуолл («Драматичні фрагменти», 1821—32), О Пушкін («Діонея», «Домовина юнака» тощо) Цю традицію поглибили модерністи проза Р М Рільке, «Людина без властивостей» Р Музіля, романи Ф Кафки, «Блідий вогонь» В Набокова тощо Ф цікавляться постмодерністи, пе-

рейняті ідеєю децентрації світу В українській літературі до Ф зверталися Наталя Кобринська, Дніпрова Чайка, О Плющ, Христя Алчевська, М Хвильовий, Ю Косач та ін Нині цей досвід переосмислюють Ю Андрухович («Перверзія»), Ю Іздрик («Воцек»), С Процюк, І Ципердюк У поетичному доробку І Римарука відналодиться таке жанрове утворення, як «Фрагменти київського снігопаду», що складається з двох симультанних дискурсів

Фрагментари́зм (*франц fragmentarisme, від лат fragmentum уламок, шматок*) — стильова тенденція в італійській поезії 20-х XX ст, яка вважалася різновидом імпресіонізму, твори представників якої характеризувались нагромадженням елементів, композиційним безладом

Фра́за (*грец phrasis спосіб вираження, мовний зворот*) — відтинок семантично та інтонаційно завершеного вислову, інколи вживається у значенні речення, але може охоплювати і цілий період Термін «Ф» застосовується, коли йдеться про топос В американській школі структуралізму Ф позначала безпосередній складник або один із двох компонентів синтаксичної конструкції, кожен із яких зумовлений попереднім Ф розмежовувалася на номінальну та вербальну

Фразеологі́зм (*грец phrasis мовний зворот і logos слово, вчення*) — лексично неподільне, стійке у своєму складі, цілісне за значенням сполучення слів, що відтворюється у мові Значення Ф не утворене значеннями його складників Використання Ф як знаків вторинної номінації зумовлює експресивність мовлення У літературній практиці Ф розширюють можливості художнього мовлення, але зумовлюють труднощі при перекладі твору іншою мовою За ступенем семантичного поєднання слів виокремлюють фразеологічні сполучення, створені зв'язаними значеннями слів (*лебедина пісня, розбити кайдани*), фразеологічні єдності, в яких зміст опосередковано вмотивований значенням компонентів (*задерти носа*), та фразеологічні зрощення, або ідіоми, в яких значення формально не вмотивовані значенням їх складників (*дати гарбуза, співати лазаря*) Письменники вдаються до варіювання Ф шляхом введення до їх складу різних компонентів, контамінації, штучного поновлення первісного значення, розхитування їх «непорушної» єдності «*Дві сороки білобокі на телеантені, / Про цікаву передачу точать теревені*» (А Качан) Ф є об'єктом вивчення фразеології

Фразеоло́гія (*грец phrasis мовний зворот і logos слово, вчення*) — сукупність стійких, притаманних даній мові фразеологізмів, які від вільних словосполучень відрізняються регулярною відновлюваністю, поєднанням значень їх складників, експресивністю До Ф належать як образні (*ні риба ні м'ясо*), так і безобразні (*ні те ні се*) звороти Інколи до Ф відносять афоризми, крилаті слова, літературні цитати, паремії, топоси, які вживаються для визначення лексичних засобів певної соціальної, професійної групи або стильової тенденції Ф називають також розділ мовознавства, який досліджує стійкі словосполучення, їх межі та склад, варіативність і сталість, синонімію, полісемію, омонімію, походження, здійснює порівняльний та зіставний аналіз, висвітлює їх використання у побуті та в художній літературі Проблемою фраземотворення, етимології, походження окремих фразеологізмів займаються Ф Медвєдєв, В Мокієнко, Л Скрипник, О Ткаченко, В Ужченко, становлення фразеологічного фонду мови загалом та на окремих історичних етапах її розвитку є предметом наукового зацікавлення О Юрченка, М Коломійця, дослідження діалектичної фраземіки здійснюють С Бевзенко, Й Дзензелівський Окремою дисципліною вважається фразеографія, тобто теорія та практика впорядкування фразеологічних різнотипних словників

Фразе́нім (*грец phrasis мовний зворот і onyma ім'я*) — різновид псевдоніма у вигляді фрази, якою підписано твір, наприклад *Кандидат на патріота*, що застосував О Маковей до публіцистичної статті «Они і ви»

Фразови́к (*грец phrasis мовний зворот*) — термін О Квятковського на означення дисметричного вірша з вільним членуванням поетичного мовлення на віршові рядки, де інтонаційні межі, фіксовані прикінцевою конструктивною паузою, вважаються підставою такого поділу Як римований, так і неримований Ф відрізняється від прози подібністю до версів, інтонаційно-синтаксичною будовою, притаманною поезії

Фрактýра (*лат fractura злам*) — один із трьох різновидів готичного шрифту, запроваджений у XVI ст, характеризується загостреними закінченнями та ламаними обрисами букв

Фра́нкфуртська шко́ла (*нім Frankfurter Schule*) — умовна назва антицивілізаційного, антисцієнтичного, ліворадикального науково-філософського напряму, заснованого в 1923, сформованого на початку 30-х XX ст групою соціологів, психологів при Франкфуртському інституті соціальних досліджень (М Горкгаймер, Т В Адорно, Е Фромм, Г Маркузе, Ф Нойман, Ю Габерманс, Ф Полок, Л Левенталь, А Шмідт, П Бюргер) Представники Ф ш об'єднувалися при виданні «Журнал соціальних досліджень», використовували засади «філософії життя», спиралися на вчення А Шопенгауера, Ф Ніцше, А Бергсона, В Дільтея, Г Зіммеля, особливо на соціологію М Вебера та психоаналіз З Фройда Прихід у Німеччині фашистів до влади (1933) зумовив еміграцію низки дослідників до США, робота Ф ш поновилася в 1951, пов'язувалася із тенденціями «нових лівих» (60-ті), поступово послаблювалась у наступному десятилітті В її основу покладена праця «Традиційна і критична теорія» (1937) М Горкгаймера, де обстоюється давня ідея «людина — міра речей», що відображає несприйняття цивілізаційного довкілля, потребу його нагальної заміни Таку «гармонізаційну інтенцію» франкфуртці реалізували в «незатишному», тривожному, кострубатому мистецтві, що могло б, на їх думку, протистояти осоружному «буржуа» Йдеться про авангардизм, схильний до деструкції та епатації усталених смаків, до заперечення наявної світобудови Відповідним прикладом, на який посилався, наприклад, Т В Адорно («Нотатки про літературу», 1966—69, «Естетична теорія», 1970), обиралася драма абсурду С Беккета Дослідник наголошував на парадоксальній природі мистецтва, зокрема авангардизму, який гине, щоб відродитися Натомість Г Маркузе, виходячи із своїх засновків «тілесності» та «біопсихічності», вважав таку властивість мистецтва маловірогідною, вбачав його злиття з довкіллям Найбільше уваги проблемам літератури надавав П. Бюргер («Тео-

рія авангарду», 1974; «Повідомлення — сприймання — функція», 1979; «До критики ідеалістичної естетики», 1983; «Проза модернізму», 1988), який намагався притлумити ортодоксальний ригоризм колег, прагнув створити «критичну» літературознавчу теорію, яка впливала б на громадську свідомість, визнавав відносність настанов заперечення у сучасному мистецтві. Водночас виразною залишалася спроба франкфуртців з'ясувати, чому і як саме цінності Просвітництва еволюціонували до жахів фашизму. Вони не втрачали надію на віднаходження раціонально побудованого світу, про що свідчила двотомна «Історія комунікативної діяльності» (1966) Ю. Габерманса.

Францисканізм — тенденція у письменстві першої чверті XX ст., що орієнтувалася на оновлення євангельських мотивів та цнот, обстоюваних Св. Франциском Ассізьким. З'явилася як реакція на символізм, протиставляла його витонченим формам програмні настанови простоти, природної релігійної людини, що проголошувалася морально-естетичним ідеалом. У поезії запроваджувалося побутове мовлення, стилізувалися гімни, канти тощо. Ф. позначився на німецькому експресіонізмі, на творчості деяких представників «Молодої Польщі» (Л. Стафф, Я. Каспрович), «Молодої Музи» (П. Карманський).

Францу́зька акаде́мія — науковий заклад для вивчення мови та літератури, формування відповідних нормативів, створений за ініціативою кардинала А. Ж. Рішельє (1635). Спочатку Ф. а. здійснювала контроль над розвитком класицизму, підтримуючи одних письменників і засуджуючи інших (несприйняття трагедії «Сід» П. Корнеля), але вже у XVIII ст. втратила свій авторитет, перетворилася на почесну установу, вважалася кодифікатором усталених мовних та літературних стандартів. Ф. а., яку анулював у 1793 Конвент, було поновлено в 1803. До її складу входило багато французьких письменників, але у такому праві було відмовлено О. де Бальзаку, Г. Флоберу, Е. Золя, Р. Ролану. Нині вона здійснює упорядкування словників, присудження премій книгам переважно традиціоналістського типу. За зразком Ф. а. постала Російська академія (1783). Києво-Могилянська академія відрізнялася від таких утворень. Її традицію було поновлено заснуванням ВУАН, яка невдовзі, набувши статусу Академії УРСР, виконуючи замовлення компартії, почала контролювати наукову діяльність, як свого часу Ф. а. Нині Національна академія наук України поступово повертається до здійснення суто наукових досліджень.

Францу́зька бала́да — тверда строфічна форма, яка складається з низки (найчастіше трьох) восьмирядкових строф і завершується катреном з трьома римами за схемою *ababbcdc ababbcbc ababbcbc bcbc*. В останній строфі часто формулювалося звертання до «принца». Приклад такої форми із «Великого тестаменту» Ф. Війона — його «Балада про дам минувшини» у перекладі Л. Первомайського:

Скажіть, де ті, що світ до сліз
Проймали вродою ще вчора, —
Архіпіада і Таїс,
І римлянка, красуня Флора?
Де Ехо, німфа винозора,
Якої голос переміг
Своєю тугою простори?
А де скажіть торішній сніг?

Де Елоїза, переріс
Чий розум невимовне горе.
Через яку знущання зніс
П'єр Абеляр від людомора?
Де королева та сувора,
Що з Буриданом в Сену міх
Звеліла скинути, потвора?
А де скажіть, торішній сніг?

Де королеви Бланк каприз,
Сирени спів, краса прозора?
Де Берта, Амамбур, Аліс, —
Яка перемогла їх змора?
Де Жанна, щит наш і підпора,
Яку за вигаданий гріх
Спалила підлих бриттів свора?
А де, скажіть, торішній сніг?

Мій принце! Де всі ті в цю пору,
Кого згадати я не зміг?
Є відповідь в словах повтору:
А де, скажіть, торішній сніг?

До Ф. б. зверталися К. Маро, П. Верлен та ін.

Фра́шка (*польс. fraszka, від італ. frasca*) — різновид епіграми у польській поезії, коротенький жартівливий чи сатиричний твір з актуальною чи етичною проблематикою, інколи з ознаками філософствування, виповнений каламбурами, сентенціями. Інша назва —двоханка. Може мати від двох до двадцяти віршових рядків. Жанр започаткований із фігликів Ф. Берната, М. Рея; термін запроваджений Я. Кохановським (збірка «Фрашки», 1584), який спирався на уснопоетичну народну традицію. Ф. використовували барокові поети В. Потоцький, А. Морштин, С. Ягодинський, романтики А. Міцкевич, Ю. Словацький, О. Фредро, К. Ц. Норвід, були поширені і в XX ст., наприклад у доробку К. І. Галчинського, С. Є. Лєца, І. Штаудінгера («*Покірне телятко у кожній окрузі / До вовчої зграї звертається: «Друзі»*») та ін. Приклад Ф., написаної Ю. Тувімом (переклад Д. Павличка):

Чи пурхнув дух у потойбічність,
Чи лиш землею тіло стало —
Мене чекає тільки вічність —
Як мало!

Фре́йм — мінімальна кількість ознак, що виражають різні аспекти довкілля, уможливлюють їх сприйняття та розуміння. Так, Ф. «роман» містить сукупність даних, що стосуються його частин, функцій тощо, притаманних іншим творам цього жанру. Цей прийом поширений у теорії комунікації, зумовлений потребою звести зв'язки та властивості до спрощеного рівня інформації, що підлягає невідкладному декодуванню. Зазвичай використовуються поняття «інваріанта» і його варіантів у змінюваній інформації під час становлення традиції. Лише ту частину повідомлення, що перетинається з іншим повідомленнями, слід вважати Ф., забезпеченим об'єктивністю (традиція). Все інше стосується суб'єктивного чинника (новаторство). Зокрема, композиція художнього твору пов'язана із сюжетом як мова — з інформацією, тому композиція забезпечує стрижневу структуру жанрової моделі, яку оформлює сюжет, стаючи пізнавальним знаком жанру, пов'язує його рецептивне розуміння. Ф. обмежує волю творчої індивідуальності, значно повніше розкриває свої можливості в анонімних фольклорних творах на зразок чарівної казки,

досліджуваної В. Проппом. Її сюжет зводиться до загального для всіх сюжетів рівня Ф., на підставі якого Р. Волков запропонував порівняльний аналіз сюжетоскладання. Ф. інколи вважаються відповідниками схем, планів, сценаріїв, топосів.

Френоло́гія (*грец. phrēn: розум, душа і logos: слово, вчення*) — вчення про зв'язок між характером людини та будовою її черепа, запроваджене Ф. Галлем. Ф. досліджує локалізацію центрів у вигляді потовщень кори головного мозку («шишки здібностей»), що визначають нахили до поезії, музики, малярства тощо. Ці погляди були основою поширеної у XIX ст. психодіагностики.

Френо́нім (*грец. phrēn: розум, душа і onyma: ім'я*) — різновид псевдоніма, що наголошує на характерних рисах індивіда. Так, Вал. Шевчук у власних творах називає себе *Самовидцем.*

Фре́ска (*італ. fresco: свіжий*) — малярський твір, виконаний водяними фарбами на свіжій штукатурці. У переносному значенні це поняття застосовується і в художній літературі.

Фриво́льні сце́ни (*франц. frivole, від лат. frivolus — пустий, нікчемний і лат. scaena: майданчик для вистав*) — легковажні, непристойні вчинки персонажів у літературному творі, описи таких епізодів пересипані натяками та двозначностями.

Фройди́зм — див.: **Психоана́ліз.**

Фронти́р (*англ. frontier: межа*) — прикордонна територія між землями індіанців та територіями, колонізованими європейцями, що склалася у XVIII—XIX ст. на відстані ста кілометрів від Атлантичного океану. Ф. визначали культ сили, суворий побут, боротьба з індіанцями, авантюризм, відсутність законів. Такі умови пасіонарного життя сформували колоритний тип першопрохідця, піонера з його оптимізмом та вільнолюбством. Найповніше він окреслений у фольклорі (балади, усні наративи, в яких застосовувався прийом місцевого колориту), постаючи спритним янкі, хвальком із нетрів, білим, загримованим під негра, менестрелем, народним філософом. Прототипами персонажів таких оповідей були торгівець хутром Джим Бріджер, якого зобразили легендарним героєм, лісоруби з Великих озер, як-от Поль Беньян, мисливці та будівники доріг на зразок Даніела Буна, який став прообразом Натті Бумпо у пенталогії про Шкіряну Панчоху Дж. Фенімора Купера. Іноді вони набували казкових ознак. Так, Деві Крокетт, знаючи закони механіки, допомагав переохолодженому сонцю піднятися над обрієм. Популярним був крутійський гумор з елементами гіперболи, гротеску, карикатури. Мотиви Ф. позначилися на творчості В. Ірвінга («Мандрівка у прерії», «Асторія»), Ф. Брет Гарта («Каліфорнійські оповідання»), Х. Міллера (поетичні збірки «Тихоокеанські вірші», «Пісні Сьєри», повість «Життя серед Модоків», п'єса «Даніта із Сьєри»), Е. Л. Мастерса («Антологія Спун-Рівер»), В. Вітмена (поема «Піонери, о піонери»), Марка Твена («Порожняком»), Вілли Кесер («О, піонери!», «Пісня жайворонка», «Моя Антонія», «Загибла леді»), С. Льюїса («Богошукач») та ін. Ф. зумовив появу нового жанру — вестерну.

Фронти́спіс (*франц. frontispice, від лат. frons, frontis: чоло і spicio: дивлюсь*) — малюнок, портрет автора на початку книги, поряд із титульною сторінкою.

Фротто́ла (*італ. frottola: жарт, вигадка*), або **Барцеле́тта,** — лаконічний жартівливий жанр італійської поезії XIV—XV ст. у вигляді нісенітниці з бурлескним нанизуванням непов'язаних думок, словесна гра в алогізм, за якою приховувалися натяки на злободенність. Ф. складалася з шести-, восьмиверсових строф зі своєю схемою римування (*cdcdda, cdcddeea*) та римованим рефреном: *abab, abab*. Найвідоміші поети — Ф. Сакетті, А. Ванноццо, А. де Феррара, Ф. Петрарка.

Фрустра́ція (*лат. frustratio: обман, марне сподівання*) — емоційно-психічне напруження, що виникає під час конфліктних ситуацій, внаслідок серйозних реальних чи уявних перешкод на шляху до певної мети, загрози індивіду чи його престижу. Ф. реалізується у захисних реакціях: в агресії, спрямованій на подолання реальних перепон, на винуватця провокації, на себе; у переоцінці цінностей та бажань; у фіксації ригідних форм поведінки.

Фу — монологічний жанр китайської літератури, дескриптивний панегірик на кілька десятків віршових рядків з оказіональною римою, написаних нерівностоповим віршем із прозовими вставками, із застосуванням синтаксичних паралелізмів. Має урочисте стилістичне забарвлення. У Ф. прославляли імператорів, можновладців, могутність Китаю. На відміну від юефу, Ф. представлений суто письмовим індивідуалізованим дискурсом. Розквіт жанру припадає на III ст. до н. е. — III ст. н. е.; видозмінюючись, Ф. залишався популярним за танської та сунської доби, зазнав ліризації, поетичне мовлення набуло медитативності, елементів дидактики.

Фунера́льна літерату́ра (*лат. funereus, той, що стосується поховання, і litteratura: буквене письмо*) — література, пов'язана з поховальним обрядом, з оплакуванням покійника, згадуванням його чеснот, поширена у вигляді некрологів, реквіємів, епітафій, плачів (треносів), неній, сирвент тощо.

Фу́нкції комуніка́ції (*лат. functio: виконання, звершення і communicatio: зв'язок*) — напрямки словесного спілкування. За К. Блером, існує три функції мови: репрезентативна, апелятивна та експресивна. Р. Якобсон виокремив їх шість: звернена до адресанта (емотивна), звернена до адресата (конативна), зосереджена на контексті чи референті (референційна), спрямована на контакт (фатична), акцентована на повідомленні (поетична) та звернена до коду (металінгвістична).

Функціоналі́зм (*лат. functionalis: стосовний функції*) — тенденція в етнографії та фольклористиці, який моделює різні теорії функціонування народної творчості, тобто міфотворчості, обрядового дійства, історії епосу та народної музики. Сформована у 20-ті XX ст. (Англія), поширений у США (30-ті—40-ві), антитетичний еволюціонізму та культурно-історичній школі. У Ф. виокремлюють такі напрямки: антропологічний (Б. Малиновський), структуральний (А. Р. Радкліфф-Браун), синхронний (П. Богатирьов), етномузикознавчий (І. Міллер-Блаттау, Г. Мерсман). При цьому народна культура сприймається як система, кожний складник якої вважають компонентом її цілісності, а функції тих складників — «структурально пов'язаними між собою», як вважає П. Богатирьов, автор дослідження «Магічні дії, обряди та вірування Закарпаття» (1971). Водночас вони виявляють позафольклорні контакти, що позначаються не лише на уснопоетичних творах, а й на народній свідомості в її історичній перспективі. Тобто йдеться про

функцію, яка засвідчує багатоаспектну дію, повторюваність дій, відношень, фіксованих у варіативності фольклору та його внутрішніх і зовнішніх зв'язків

Функціона́льна наративі́стика (*лат functio виконання, звершення*) — напрям французького структуралізму, поширився в літературознавстві, ставши важливим його складником Його представник А Ж Греймас, скоротивши запропоновану тридцять одну функцію казки В Проппа до двадцяти й застосувавши принцип бінарних опозицій, визначив три блоки функціональних пар — домовленість, комунікація та випробовування Крім того, він, використавши досвід К Леві-Строса, у статті «Опис значення та порівняльна міфологія» (1963), запропонував схему «глобальної кореляції» міфем, які пов'язувалися відношеннями між життям та смертю В аналізованому тексті був виявлений семічний квадрат як вираження ахронічної парадигматичної структури та основа будь-якого наративу, названий другою актантною моделлю А Ж Греймаса Вона висвітлює систему функціонування глибинного смислу певного тексту Запропонований ним проект фундаментальної семантики, відмінної від лінгвістичної, розбудовувався на теорії сенсу Цей проект пов'язується з елементарною структурою значення, із розумінням аксіоматики, що тлумачиться як «логічний наслідок бінарної опозиції на зразок «біле — чорне» Між антетичними спостерігаються суперечливі відношення, коли кожен терм (термін) протиставлено іншому, на підставі чого здійснюється початкова артикуляція сенсу всередині семантичного поля Сенс, будучи формальним поняттям, стає впорядкованим лише після його артикуляції, використання набору семічних категорій, кореляції значень, які переносяться з «одного мовного рівня на інший, у сенс — завдяки цій можливості транскодування» Врешті-решт, розмежовані поняття структури та сенсу ототожнюються Чітка ієрархія рівнів Ф н від її глибин до поверхні окреслена у статті «Взаємодія семіотичних спонукань» (1968) А Ж Греймаса глибинна (аспект парадигматичної, логічної організації), поверхова (аспект синтагматичних, процесуальних структур), група структур маніфестації, виражена через означники у певному мовному медіумі Він у своїх наукових роботах «Елементи оповідної граматики» (1969), «Актанти, актори та фігури» (1973), «Проблема оповідної семіотики ціннісні об'єкти» (1973), «Мопассан семіотика тексту» (1976) доводив, що є п'ять-шість рівнів, назви яких часто відрізнялись у різних студіях дослідника Так, в «Елементах оповідної граматики» йшлося про фундаментальну семантику, коли за допомогою семічного квадрата виявляють умови, за яких можна осягнути сенс та початкові артикуляції сенсу всередині семантичного поля, та про фундаментальну граматику, відповідну логіко-семантичному рівню («Мопассан семіотика тексту»), що містить морфологію, формує «конституційну модель», витворює первинну, ще не залежну від будь-якого тексту систему цінностей При цьому враховані особливості індивідуального та колективного універсуму, які використовує певний текст У кожному з них на основі семічного квадрата постають чотири «дискретні, категоріальні терми» Індивідуальний універсум стосується життя, смерті, нежиття, не-смерті, колективний — природи, культури, не-природи, не-культури У межах синтаксису фундаментальної граматики спостерігаються перетворення статичних аксіологій у динамічні ідеології, тобто змісти Поверхневу граматику, що не має доконечної форми власне художнього твору, утворюють наративний та синтаксичний рівні, граничний план дискурсивного рівня Тут ще панує абстрактна логіка Такий зріз структури оповіді зводиться до вступу, або, за А Ж Греймасом, до антропоморфного рівня Найскладніший четвертий рівень інтеграції семантичних компонентів, що відповідає фігуративному рівню («Актанти, а́ктори та фігури»), семантичному рівню («Проблема оповідної семіотики»), семантичному плану («Мопассан семіотика тексту»), вказує на перехід наративних поверхневих структур у структури маніфестації, коли оповідні програми стають дискурсивними, актантні ролі переходять у тематичні, суголосні певним семам Рівень маніфестації А Ж Греймас не розглядає У цьому випадку тематичні ролі та семи трансформуються у фігури актора і дискурсивні конфігурації Актантні моделі в аналізі текстів використовують Анжеліка Шпармахер, Ф Джеймсон, Анна Юберсфельд, їх докладно тлумачить І Ільїн

Фу́нкція дійови́х осі́б (*нім Funktionen (Propps), англ narrative functions, франц fonctions narratives, польс funkcje fabularne, рос функция действующих лиц*) — специфічні співвіднесення дії одного персонажа (актора, наратора), цілісного наративу з іншими аналогічними діями У такому значенні його застосував В Пропп («Морфологія казки», 1928) як непочленовану одиницю оповіді певний акт, що розглядається на рівні дії, мотивів, може мати різні ролі у різних оповідях або одну роль у відмінних наративах Тези *Іван убив Петра* і *Дракон викрав царівну* однаково вказують на лиходійство На думку В Проппа, Ф д о є основою структури чарівної казки, їх кількість, за його підрахунками, сягає 32 Концепція дослідника стала основою сучасної наратології та структурного аналізу оповіді Ю Тинянов сукупність Ф д о визначив так «Співвіднесення одного елемента літературного твору як системи з іншими, відтак — з усією системою я називаю конструктивною функцією даного елемента, [ ] що співвідноситься відразу з одного боку, з низкою елементів інших творів систем, з другого боку, з іншими елементами даної системи (автофункція та синфункція)» Таке розуміння складників структури, передусім актантів, зумовило появу кількох наративних теорій (Ж Женетт, Ц Тодоров, Юлія Крістева, К Бремон), зокрема функціональної наративістики А Ж Греймаса Ф д о сприймається як наративна одиниця (мотив), метонімічно віднесена до інших одиниць у тій же каузальній послідовності чи акції, протиставлена, за Р Бартом, індексу, метафорично віднесеному до тих же одиниць, причетному до тематичних зв'язків Дослідник розмежовував логічно вмотивовану кардинальну Ф д о та функцію-каталізатор, що мала вигляд сателіта, вільного мотиву, випадкової події у фабулі

Фу́нкція літерату́рного тво́ру (*нім Funktionen des literarischen Werkes, англ functions of literary work, франц fonctions d'oeuvre litteraire, польс funkcje dzieła literackiego, рос функция литературного произведения*) — роль літературного твору в історії письменства, в його жанрово-стильових модифікаціях, у культурному та національному житті суспільс-

тва в межах одного періоду чи при переході від попереднього до наступного етапу, у певному угрупованні, у змаганні естетичних програм, виголошенні декларацій тощо Вона залежить від визначеної пізнавальної, виховної, гуманістичної, морально-етичної чи іманентно естетичної мети, неповторного зв'язку між твором та його рецепцією, однак трапляються типові випадки у перебігу літературного процесу, що є підставою для встановлення типології певних ознак

Фу́нкція мо́влення (*нім Funktionen der Sprache, англ functions of language, франц fonctions du langage, польс funkcje wypowiedzi, рос функция речи*) — стала співвіднесеність мовлення з комунікативною ситуацією, обґрунтована К Бюлером («Теорія мовлення», 1934), який виявив наявний, вибірковий та подієвий типи мовних актів Р Якобсон («Поетика у світлі мовознавства», 1960) поглибив його міркування, з'ясувавши, як наявне мовлення стає вибірковим, повідомляє про певний предмет, закодовує інформацію, формує знакову систему обох мовців, які досягають порозуміння Мовлення буває експресивним, імпресивним, естетичним, пізнавальним, метамовним, фактичним Попри відмінність між типами мовлення, один із них може бути домінантним, зумовлювати ієрархію між ними у межах різних функціональних стилів

Фу́рка — частина сценічного обладнання на платформі, яка застосовується для пересування декорацій або аксесуарів Буває також діагональною відповідно до призначення декораційно-павільйонного обладнання

«Фурка́ло» — літературний альманах (Коломия, 1874), упорядкований І Левицьким Містив анонімні різножанрові фейлетони, вірші, оповідання, епіграми, жарти, наприклад «Битва», «Цілком правдива і дуже плачевна історія про двох закоханих», «Іван та Лейба» тощо

Фуро́р (*лат furor лють, шаленство*) — гучний публічний успіх певного художнього твору, вистави, кінострічки тощо Словосполучення «фурор поетичний» позначає платонічну та неоплатонічну теорію творчості, коли натхнення немовби зумовлене надприродними силами

Футури́зм (*лат futurum майбутнє*) — радикальна стильова тенденція авангардизму початку XX ст Виникла в Італії в 1909 як альтернатива кубізму, мала прихильників в Іспанії, Польщі, Росії, Україні тощо Ф протиставився класиці шляхом неприйняття вічних цінностей, акцентував на «грубих» речах, екстраполював сучасне в майбутнє, позбавлене «вантажу» будь-яких традицій, нібито зайвих при розбудові ні на що не схожої культури за останнім словом науки і техніки Представники Ф обстоювали процес деестетизації та дегуманізації мистецтва, у творчості поєднували принципи позитивізму й інтуїтивізму Першим теоретиком Ф та лідером міланської групи прихильників цього стилю став Т Марінетті («Маніфест футуризму», 1909, «Вб'ємо місячне світло!», 1911, «Технічний маніфест футуристичної літератури», 1912, «Руйнування синтаксису — Уява без дротів — Слова на свободі», 1913, «Геометрична та механічна дивовижа і числова свідомість», 1914) Головними елементами поезії він проголосив хоробрість «генія-індивіда», сміливість та бунт, «натиск, лихоманне безсоння, гімнастичний крок, ляпас та удар кулака» Він закликав руйнувати музеї, бібліотеки, подолати диктат логіки, дискурсу та мови, обстоював, заперечуючи Ніку Самофракійську, технократичний пафос «нового кентавра» (людини на мотоциклі), схвалював війну як «гігієну людства» У своєму романі «Мафарка-футурист» (1910) Т Марінетті змальовував майбутнє наскрізь машинізованих людей Ця настанова була зумовлена епатаційною «етикою» авангардизму, асоційованою з позамистецькою військовою сферою, трактувалася як підрозділ для штурму, атаки Декларації друкувалися на сторінках флорентійського журналу «Лачерба» («Lacerba») У малярстві запанувала деформація, хаотичний динамізм урбанізованих темпоритмів та спіралеподібних ліній (У Боччоні, Дж Северіні, К Карра, Л Руссоло, Дж Балла), запроваджувалося так зване «аеромалярство» (краєвиди, немовби побачені з аероплана), стильові струмені неопластицизму, симультанізму Вдалими були створення продекларованого Т Марінетті «Театру мюзик-холу» (1913) та написаний ним, Е Сеттімелі й Б Корра твір «Синтетичний футуристичний театр» як протиставлення традиційному сценічному мистецтву Такі настанови втілені у п'єсах-синтезах самого Т Марінетті, що мали успіх не лише в Італії, а й у Франції та Німеччині Принципи Ф у музиці спробував запровадити Б Прателлі Для поезії Ф характерне захоплення звуконаслідуваннями, руйнуванням канонічного образу, сюжету, синтаксису задля вираження «завихреного життя сталі, гордості, лихоманки та швидкості», застосування розмаїтих шрифтів та математичних знаків, телеграфного стилю, романтизація урбанізму, техніки — збірки «Аероплани» П Буцці, «Пістолетні постріли» Дж Лучіні, «Пісня моторів» Л Фольгоре, «Палій» А Палацескі, «Електричні вірші» К Говоні, книга «Війна — малярство» К Карри тощо Ф вирізняли кострубата краса, стрімкий рух оновлення, суголосся міського темпоритму, відчуття несподіваності, наголошення на антиестетизмі, зображально-виражальні можливості поетичного мовлення збагачувалися за рахунок елементів прозаїзації, стенографування ліричних переживань, словотворчості тощо Першорядне значення у Ф надавалося рухові, комбінаціям швидкостей, що мали сприяти осягненню першоелементів буття, спрямовувати вібрації невситимого Я на пізнання суті життя у річищі ірраціоналізму, руйнування словесного образу На відміну від експресіонізму та кубізму, що песимістично сприймали цивілізацію, Ф привертав увагу мажорним прогресистським тонусом, поривом у машинізоване майбутнє, задля якого руйнувалося минуле та сучасне Крім Італії, Ф найбільше поширився в Росії у вигляді егофутуризму І Северяніна («Пролог егофутуризму», 1911), якого підтримували Г Іванов, К Олімпов, І Ігнатьєв, В Гнєдов, П Широков (об'єднані довкола видавництва «Петербуржский глашатай»), намагаючись у своїх поезіях оновити мову Від них відмежувалися представники «Центрифуги» С Бобров, І Аксьонов, Б Пастернак, М Асєєв, Божидар (Б Гордєєв) Близькою до егофутуристів була група московських «поміркованих» поетів («Мезонін поезії») В Шершеневич, Хрісанф (Л Зак), К Большаков, Б Лавреньов, які видали збірники «Вернісаж», «Бенкет під час чуми», «Крематорій здорового глузду» Найактивнішими виявилися представники кубофутуризму, що ві-

докремилися від «Гілеї» і прагнули перевести прийоми малярського кубізму у поезію (В. Маяковський, брати Д. та М. Бурлюки, В. Каменський, Євгенія Гуро та ін.), видавали альманахи «Садок суддів» (1910), «Ляпас громадському смаку» (1913), закликали скидати класиків із «корабля сучасності», переймалися міленарними настроями, вдавалися до ораторського дискурсу. Натомість В. Хлєбніков у «будетлянстві» орієнтувався на самоцінне самовите слово, на коренетворення, залучав до творчого процесу архаїчні пласти мови (гіпотетичної прамови). На противагу северянінській естетизації, представники «будетлянства» прагнули одивнення, тому знайшли спільну мову з прихильниками формальної школи, цікавилися проблемами деестетизації та руйнування мистецтва. Намагання кубофутуристів реалізувати свій «Перший у світі футуристів театр» (1913) були невдалими. Російський Ф. трактував минуле як фрагментарний матеріал сучасності, вважав вірогідним подолання часу як простору на підставі переоформлення речей та художніх нормативів. Пріоритету було надано не митцеві, а винахіднику, майстру, здатному конструювати текст. Поставши запереченням символізму з його натяками та поривами у трансцендентні виміри, він при спростуванні дуалістичних концепцій світосприйняття та руйнуванні ціннісної шкали класики обстоював незаторкнуту художньою практикою безпосередньо дану реальність, виявляв значний інтерес до предметного світу, прагнув розмити межі між ним та мистецтвом. Однак Ф. відрізнявся від акмеїзму, який шанував культурну традицію. Літературний побут оголошувався рівнозначним творчому процесу, мав ознаки ігрової карнавальності. У межах Ф. відбувалося жанрово-тематичне розмежування між егофутуристами (поеза) та кубофутуристами (річ). Інерція російського Ф., що поступово видозмінювався у запрограмоване ним квазімистецтво, почалася після жовтневого перевороту, що виявився суголосним деструктивній програмі цих авангардистів, згуртованих довкола газети «Искусство Коммуны» (Петроград, 1918—19), «Творчество» (Владивосток, 1920—21) тощо, а також тифліської групи «41°», ЛЕФу, який, почавши обслуговувати ідеологеми компартії, втратив перспективу як літературний стиль. В. Маяковський вбачав у жовтневому перевороті можливість реалізувати поезію в дійсності. Така тенденція вела у глухий кут, де опинився самопроголошений «комфут» («Комуністичний футуризм»), спрямований на ілюстрування компартійних кампаній та псевдопоем на зразок «Владимир Ильич Ленин». Спробу поновити художній потенціал Ф. здійснювали представники ОБЕРІУ. У 1910—20 активізується авангардистське малярство (група «Союз молоді»), представники якого еволюціонували від кубізму до Ф. та безпредметництва, кубофутуристичні композиції використовував П. Філонов, художні конструкції — Ж. Татлін. В Україні Ф. пов'язаний передусім з іменем М. Семенка. Всі етапи еволюції обраної ним стильової течії (кверо-, тобто передфутуризм, 1914—18, панфутуризм, 1918—27, Нова Генерація, 1927—30) тісно пов'язані з його творчістю. Їм властиві й відмінності від російського Ф. Так, кверофутуризм спирався на філософську концепцію викладача Петербурзького психоневрологічного інституту К. Жакова — так званий «лімітивний (межовий) кверофутуризм» як «синтез попереднього знання» та «еволюційного принципу пізнання», суть якого зводилася до заперечення абсолютного мистецтва й інтересу до кінцевого творчого результату, до обов'язкової епатації когось, у даному разі пізніх українофілів, творчість яких втратила програмове значення. Весь художній простір заповнювався рухом задля руху, іноді привертав увагу свіжою словотворчістю, зумисною какофонією, кострубатою тонікою, романтизованим урбанізмом, необароковою метафорикою, курйозними віршами. Кверофутуристичний етап творчості М. Семенка найпродуктивніший у художньому аспекті, особливо цікаві цикли його далекосхідних поезій, позначених тонким імпресіоністичним малюнком. Поет здійснив спробу використати засоби інших мистецтв, зокрема малярства (так зване «поезомалярство») у ліриці, однак його приваблював не синтез мистецтв як такий, а можливість вийти за межі поезії, розчинити її у довкіллі, у стихійності юрби, епатувати шляхетні смаки, здійснити деестетизацію творчості, поглиблену в період панфутуризму. Чим різкіше поривалися зв'язки Ф. з естетичною основою мистецтва, тим більше посилювався нігілізм, витісняючи стихію авангардистської гри як творчого чинника, тим наполегливіше декларувалася антихудожня теза «деструкції — екструкції — конструкції», реалізація якої мала б завершитися позбавленим будь-якої художньої вартості «метамистецтвом», однозначно проголошуваним фантомним «мистецтвом комуністичного суспільства», деформованим аж до повного злиття «з атмосферою науки, техніки, спорту». Отже, Ф. виявився безперспективним, переходив з однієї організаційної форми в іншу: «Аспанфут» — «Комункульт» — Нова Генерація — ВУСКК (Всеукраїнська спілка працівників комуністичної культури) — ОППУ (Об'єднання пролетарських письменників України). При позірному ультрареволюціонізмі він реанімував заперечену ним же в ранній період розвитку утилітарно-службову функцію митця, зафіксовану свідомою співпрацею з тоталітарними режимами (Т. Марінетті — з фашизмом, В. Маяковський — з більшовизмом). М. Семенко, який ототожнив Ф. із комунізмом, вдавався до політизації літератури, зокрема в період Нової Генерації, коли запанувала «функціональна поезія», що полягала в римуванні компартійних ідеологем. Водночас М. Семенко своєю творчістю переборював нігілістичні настанови авангардизму як індикатора творчого неблагополуччя літературного процесу, котрий своїм негативізмом відображав ті манівці, на які потрапляли певні стильові течії і напрями початку XX ст., неадекватні новим естетичним запитам та потребам мистецтва. Поет, бунтуючи проти традицій, шляхом перебільшеного критицизму позбавляв себе конструктивного ґрунту, адже творчу енергію запозичав у епатованого об'єкта. Де М. Семенко відходив від епатаційності Ф., його поезія набувала ознак бароко XVII—XVIII ст., естетики вертепу, іронії романтиків із неодмінними прийомами містифікації (образ блазня П'єро), розгорталася версифікаційною грою в семантичний хаос тощо. Недарма М. Семенко характеризував себе «І футурист, і антиквар». Такі самі тенденції притаманні і творчості його послідовників Г. Шкурупія, О. Слісаренка, А. Дикого, Ю. Шпола, Нік (Миколи) Бажана, Ю. Яновського, О. Влизька та ін. Трагедія Ф., закладена в його структурах, позначилася і на ін-

ших футуристичних угрупованнях, зокрема у групі «Село і Місто», створеній в 1925 В Гадзінським у Москві, ІНТЕБМОВСЕГІЇ (Інтелектуальний блок молодої всеукраїнської генерації), заснованому у Львові (1927), представники якої теж глузували зі «зламаної брички бабусі музи», вимагали «цивілізаційного презентивізму», але й обстоювали, на відміну від панфутуристів, ідею соборності нації, мислили національними категоріями (Я Цурковський та ін) Поетика Ф вплинула на творчість В Хмелюка, який спробував заснувати у Празі ефемерне «Жовтневе коло», С Гординського (ранні поезії) та ін Традиції Ф помітні у творчості неоавангардистів (Бу-Ба-Бу та ін), яких можна умовно назвати «неофутуристами» (Галина Черниш) У Німеччині, де панував експресіонізм, Ф не поширився, у Польщі діяли групи краківських та варшавських футуристів (Б Ясенський, А Штерн, Т Кшишевський та ін), які, не визнаючи логіки обстоювали першорядну роль ритму та рими, технократичні інтереси, але, особливо не помітні у польській поезії, припинили свою діяльність в 1925 Ще більш невиразним був словацький Ф , представлений «Збіркою молодої словацької літератури» (1924), де друкувалися Я Смрек, Я Грушовський та ін У цьому авангардистському стилі намагалися реалізуватися румунські поети Т Аргезі, Л Блага, Й Мікулеску Послідовники Ф з'явилися також в Іспанії та Аргентині, Чилі (ультраїсти), у Мексиці (екстридентисти) У Нью-Йорку першої чверті XX ст друкувався експериментальний журнал «291» (1915), у Токіо діяла «Футуристична школа Японії» Художню техніку Ф використали абстракціонізм, поп-арт, синтетичне мистецтво, почасти сюрреалізм

Футуроло́гія (*лат futurum майбутнє і logos слово, вчення*) — комплекс соціальних прогнозів, який письменники часто застосовують у своїх утопіях

Ф'юджитиві́сти (*англ Fugitives втікачі*) — назва групи американських письменників і критиків, які об'єдналися при журналі «Втікач» (з 1920), обстоювали патріархальні традиції, притаманні Південним штатам США, витончену культуру, критикували наступ цивілізації (Дж К Ренсом, А Тейт, Р Т Воррен, Д Девідсон, згодом — К Брукс, прозаїк Е Лайтл, В Еліот, романіст С Джонсон, поет М Мур) Їх осередком став Вандербільдський університет (місто Нешвілл, штат Теннесі), викладачами якого вони переважно були Завдяки їм південноамериканська література після тривалого застою пережила період піднесення Вони проголошували свою антицивілізаційну позицію, виявляли прихильність до інтелектуального ескапізму Ф також були близькі погляди англійських філософів та поетів (Т Е Г'юм, Т С Еліот, А Річардс та ін), зумовлені кризою вікторіанського літературознавства (позитивізм, імпресіоністична критика, культурно-історична школа), сумнівами щодо можливості пояснити особливості художньої літератури методами природничих наук, висвітлити літературний текст на підставі лише життєпису чи психології автора Художній твір трактувався ними як суто естетичне явище, відмінне від позамистецьких сфер (релігія, історія ідей, історія культури тощо) Тому головне завдання літературознавства полягало у розробці методики пильного прочитання художнього тексту, в усвідомленні його автономного функціонування, яке, власне, і було цінністю Отже, мистецтво тлумачилося не як відображення і пізнання дійсності, а як засіб і мета «естетичного експерименту», які у 20—30-ті XX ст розробляла «нова критика» Її засади на основі творчої практики Ф обґрунтував Дж К Ренсом («Нова критика», 1940) Хоча не існувало єдиної теорії Ф , кожен з представників угруповання виробив власну концепцію, суголосну з концепціями інших вандербілдівців Після того, як часопис «Втікач» припинив своє існування (1926), Ф роз'їхалися в різні міста США Наслідком творчих контактів Ф стали антологія віршів «Ф'юдживісти антологія віршів» (1928), збірник критичних статей «Я обстоюю свою позицію» (1930) У 1940 вони окреслили однорідну теорію, у 1956 Ф провели у Вандербілді триденну конференцію, ініційовану Американською науковою асоціацією, внаслідок чого з'явилося видання «Зустріч ф'юдживістів Бесіди у Вандербілді» (1959) Перегук концепцій Ф та «нової критики» спостерігався і в українській літературі, зокрема у теоретичних розмірковуваннях Б.-І Антонича

Ф'я́ба — жанр італійської драматургії та театру з казковим сюжетом, антитетичний побутовій комедії

Х

Хаджв, або **Хіджа́** (*араб висміювання*), — віршове глузування, інвектива, хула у середньовічній арабській, перській, азербайджанській, турецькій, узбецькій поезіях За словами Камала Ісмаїла Ісфагані (XII ст), «поет, який не пише хаджвів, схожий на лева без кігтів» Найчастіше жанр використовувався під час змагань віршувальників чи недругів певного автора, іноді можновладця, який замовляв Х проти свого суперника Інвективи, що зазвичай мали особистісний характер, за винятком соціальних сатир «Мораль аристократів», «Миша й кішка», «Таріфат» перського поета Убайда Закані (XIV ст), оформлювалися у цикли, підхоплювалися слухачами (читачами), були популярними, як-от віршові тексти агонів ранніх арабських поетів аль-Фараздака та Джаріра ібн Атійя Гатафа (VII—VIII ст) чи перськомовних азербайджанських поетів Абу-ль-Ала Гянджеві та Хагані Ширвані (XII ст) Відомі також надто різкі, саркастичні Х самаркандця Сузані (XII ст), перського поета Камала Ісмаїла Ісфагані, турецького поета Нефі З XVI ст запроваджується особлива форма Х , відома у творчості Сайфі Бухарі, Саїда Насафі та ін під назвою «шахрашуб»

Хази́ф, або **Хазв** (*перс виключення*), — в арабській та персо-таджицькій поезії і прозі — зорова фігура, що полягає у зумисному відкиданні від слова однієї або кількох літер У європейській поезії відповідником Х вважається ліпограма

Ха́йку, або **Га́йку,** — жанр японської поезії, що виник на основі хокку наприкінці XVII ст (епоха Едо), запозичивши у нього строфічну триверсову будову (п'ять — сім — п'ять віршових неримованих рядків) Х сформувався на підставі перегляду Мацуо Басьо (псевдонім Мацуо Мунефуса, в дитинстві відомого як Кінсаку) національної лірики з позицій «Сьофу» («Достеменної школи») Мацуо Басьо звертався також до жанру хайбун — коротких замальовок, у яких прозовий текст чергувався з віршами Басьо детально опрацював поетику Х , зорієнтувавши поета на естетичне, ліричне сприйняття певної пори року

На всохлу гілку
сів ночувати крук
Глибока осінь (переклад Г Туркова)

Інтуїтивні мініатюрні вірші японського поета вважаються найдосконалішим втіленням принципів японської естетики (сабі), сформованої за доби Саґьо (XII ст), що спиралася на смислове наповнення понять «прояснення», «зосередженість», «довірливість», світоглядні засади дзен-буддизму Світлу печаль вважали постійним, універсальним відчуттям *природи, світу, його вищою гармонією* Інтуїтивне пізнання життя в останні роки творчості Басьо доповнилося також принципом карумі (легкості, витонченості, що зумовлювався внутрішнім просвітлінням), виражалося у простому, але глибокому за смислом мовленні Важливим у Х був прийом какекотоба — добір одного слова, передусім багатозначного або омоніма, здатного поєднувати в семантичне ціле дві фрази вірша, різні за змістом Такий асоціативний зв'язок формується за допомогою певного «сезонного слова» (кіґо), яке стосується відповідності пори року Зображально-виражальні можливості лаконічного, семантично багатопланового жанру-натяку поглибили Такіґуті Бусон (XVII ст), Кобаясі Ісса (перша половина XIX ст), особливо Масаока Сікі (1867—1902), відомий також як реформатор танка, схильний до перенесення замальовок з натури (сясей) на лірику на виходячи з традицій поетичної антології «Манйосю» та творчості Басьо

Ти залишаєшся,
Я йду — у нас дві різні
Осені

(переклад Хіросі Катаокі, Тетяни Зімбіцької)

Такий інтертекстуальний прийом лише збагатив та оновив Х У ліриці його використовували Сайто Мокиті, Сімаґа Акаґіто, Кавабата Ясунарі та ін поети XX ст На базі строфи Х постали комічні та сатиричні жанри (кьокка і сенрю) Найповніша україномовна «Антологія японської поезії Хайку XVII—XX ст » у перекладі І Бондаренка з'явилася в 2002 у Києві, представивши 22 японських поетів Жанр привернув увагу модерністів, які відчували його близькість до «філософії життя», захоплювалися шляхетним лаконізмом, що протистояв європейській велемовності, філософською інтроверсією, простотою форми Х позначився на творчості Е Паунда, С Грохов'яка, Р Круніського та ін В українській ліриці Х з'являється у далекосхідному поетичному доробку М Семенка, пізніше — В Коломійця та ін авторів, які цінували лаконічну віршову форму за можливість точного вираження настрою Іноді в Х порушують строфічну будову

наші голоси —
скорбні двійники
мов крила вітру в степу (Марія Ревакевич)

Хама́са — тематична антологія арабської класичної лірики, названа за першими, присвяченими воякцьким подвигам, розділами Після них були вміщені плачі за померлими чи загиблими, елегії, сентенції, подорожні пісні, жарти, дотепи над жінками Найранішу з відомих антологій упорядкував Абу Таммам (прибл 796—843), зібравши в ній твори до 570 поетів доісламського, омейядського та аббасидського періодів Його учень поет Абу Убада аль-Валід ібн Убейт ат-Таї аль Бугтурі (819 або 820—897), наслідуючи вчителя, створив Малу Х , переважно дидактичного змісту, ввівши до неї 1400 віршів до 600 поетів Існують також інші антології, як-от «Аль-Хамаса аль-басрійя» Алі аль-Басрі (помер у 1261)

Хамса́, або **П'ятери́ця,** — у тюркомовних народів великий за обсягом поетичний твір, що складається з п'яти містких поем за традиційними східними мотивами, об'єднаних одним розміром та спільною темою На-приклад, Х у доробку Алішера Навої містить такі поеми «Сум'яття праведних», «Лейлі і Меджнун», «Фархад і Ширін», «Сім планет», «Стіна Іскандера» Х , відома східному письменству від Х ст , досягнула розквіту в доробку індійського поета Аміра Хосрова (XIV ст) та азербайджанського поета Нізамі (XVII ст) Зазвичай кожен поет писав свою Х як відповідь на аналогічний твір свого попередника, проте більшість текстів мала сліди наслідування

Хаоло́гія (*грец chaos безлад і logos слово, вчення*) — зміни емоційного європейського сприйняття постмодернізму, його адаптація до повсякдення, що зумовило зниження трагічності, притаманної постмодерністській чуттєвості на початках її формування Термін структуралізму, запроваджений у 80-ті XX ст Йдеться про фазу м'якого постмодернізму, обґрунтовану Ж Ліповецьким («Доба порожнечі Есе про сучасний індивідуалізм», 1983, «Імперія ефемерності Мода та її доля в нинішніх суспільствах», 1983, «Сутінки обов'язку Хвороблива етика демократичних періодів», 1991), коли новітній індивідуалізм прагне відстояти цінності приватного життя, перебувати на теренах мислительних бажань, коли спільнота усвідомлює безпідставність точного статистичного обліку та прогнозування хаотичної природи Близьким даному явищу виявився феномен турбулентності Д Рюелль («Випадок і хаос», 1991) вказав на немарну властивість безладдя та його поширення у засобах масової інформації Провідним теоретиком Х вважається Ж Баландьє («Бе́з官лад Похвальне слово руху», 1988), який наголошував на принадності асоційованого із сновидіннями хаосу з елементами містеріальності, таємниці, випадковості, химер фантазії в перебігу пізнання, коли звичайна банальність перетворюється на диво На його думку, «лад приховується в гармидері», потребуючи адекватного опису, що неможливо здійснити на підставі традиційних наукових методологій Формула сучасності складається з руху та невпевненості, які відповідають поняттям «деконструктивізм» та «симуляція» Вона сприймається за добу «брехні та оптичної омани», «пустки», «провалу думки», де панують фантоми, шуми спотвореної інформації, власне інфосфе-

ри. Невпевненість сприяє проникненню нового в усталену традицію, ризику індивіда опинитися в ситуації вигнанця. варвара на маргінесах суспільства, де реалізується культура андеграунду. Сучасність засвідчує три можливі реакції на перебіг подій: притаманну тоталітарним режимам тотальну, перейняту проблематикою сакрального особистісну та прагматичну (визнання ладу через рух, ненастанне оновлення). На думку Ж. Баландьє, у цьому виражена фаустівська ідея, спрямована на подолання перешкод з одночасним усвідомленням поширення зазвичай відносних цінностей і проблематичності поняття «істина».

Ха́ос (*грец. chaos: безлад*) — безмежний простір, в якому безсистемно й спонтанно рухаються елементи; з Х. постали Гея (давньогрецька богиня землі), Ерос (втілення любові), Ереб (втілення мороку), Нюкта (ніч), започаткувавши земне життя. У переносному значенні йдеться про гармидер, кавардак, розгардіяш. Класичне письменство протиставляло Х. доцентрові структури художнього космосу. У сучасному постмодернізмі мається на увазі нетрадиційне, відмінне від уявлень класичної літератури (культури) трактування безладу як творчого самодостатнього джерела, що здатне на мікрорівні випадкових флуктуацій формувати новий лад у макроструктурі, сприймається як плюральний, рухливий семантичний потік, відкритий для безмежних інтерпретацій. Тут використовується архаїчно-міфічне, зокрема пізньоорфічне, світосприйняття, а також досвід експресіонізму, передусім Е. Х. Нольде чи П. Клее. Постмодерністи трактують предметний світ як аструктурну ризому, де кожне плато прочитується, відразу розпадаючись, замінюючись новим, тобто постає середовище, яке постійно самостворюється, асоційоване з «інтенсивною зародковою плазмою» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі).

Хао́смос (*грец. chaos: безлад і kosmos: всесвіт*) — контамінація хаосу, космосу та осмосу. Поняття Дж. Джойса («Поминки по Фіннегану»). Постмодернізм використав його для з'ясування стану нестабільного середовища, неідентифікованого в бінарних опозиціях «хаос — космос» та «сенс — нонсенс», притаманних класичним лінійним структурам. З позиції синергетики, постмодерністське знання дає змогу існувати неспіввідносним системам («тіло без органів», за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі), схильним до такого типу креативної самоорганізації, коли унеможливлене будь-яке передбачення нелінійних динамік. Світ як хаос сприймається як простір необмеженої креативності, відкритий для різних конфігурацій, для плюрально помножуваних потенційних семантик. Х. постає як іманентна тотожність хаосу та космосу, гра сенсу й нонсенсу. Тому в «досягненні» хаосу постмодерністи вбачають необхідний ступінь текстового сенсопородження, власне космосу, що висвітлено у контексті патафізики А. Жаррі, нонселекції Д. Фоккеми, ризоми (як між-буття) Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі тощо.

Хара́ктер (*грец. charaktēr: риса, особливість*) — у художній літературі, передусім реалістичного спрямування, — внутрішній образ індивіда, зумовлений його оточенням, наділений комплексом відносно стійких психічних властивостей, що зумовлюють тип поведінки, означений авторською морально-естетичною концепцією існування людини. У Х. вбачається цілісність загального та індивідуального, об'єктивного та суб'єктивного, статичного та динамічного, що фіксує душевну основу особистості з її темпераментом та світосприйняттям. Найчастіше він репрезентований відповідним персонажем, його жестами, портретом, авторськими та нараторськими характеристиками, участю у зображуваних подіях. Х. та обставини витворюють феноменологічні соціально-історичні, архетипні, духовно-культурні, моральні природні, національні, ментальні складники художньої ситуації, які реалізуються через колізії. Принцип соціалізації поєднується із внутрішнім світом персонажа, рівнем його домагань, ставленням до дійсності з позиції екстравертивності чи інтровертивності. Поняття «Х.» вживали за античної доби, надаючи йому іншого змісту. Так, Арістотель у «Поетиці» вбачав у ньому функцію події (передусім у трагедії), що зумовлює долю героя: «дія здійснюється дійовими особами, які мусять мати відповідні характери», виявляти свій вибір у мовленні та у вчинках. Наприклад, Едип, наділений вольовими рисами, повністю залежний від приписаної йому долі. Теофраст (прибл. 372—287 до н. е.) за основу Х. обирав типи поведінки, враховував людські слабкості («Характери», прибл. 320 до н. е.). Пізніше, зокрема у «Паралельних життєписах» Плутарха (прибл. 46 — прибл. 127), за моралізаторською типологією індивід розглядався в аспекті дихотомії «вада — чеснота». Лише ренесансні гуманісти почали оцінювати людину як істоту з яскраво вираженими індивідуальними якостями, що усувало бінарні опозиції культури і варварства, правовір'я та інаковір'я, тому Х. поставав досить гнучким та цілісним, виповненим внутрішніми суперечностями вже у драмах В. Шекспіра, де персонажі втілювали індивідуальну самосвідомість. Це був важливий етап поступу порівняно з класицистичними нормативами, за якими, на вимогу Н. Буало, слід зберігати риси Х. персонажа незмінними за будь-яких умов. Хоча класицисти протиставляли пристрасті та Х., перед письменником висувалися вимоги зробити так, аби «будь-який персонаж діяв згідно зі своїм характером, а лихий, приміром, не мав добрих намірів» (Ж. Шаплен). Д. Дідро висував на перший план суспільну функцію персонажів, що перетворювала їх на соціальні маски. Сентименталісти і романтики приділяли особливу увагу непересічній особистості з її самоцінною сутністю, яка протистояла інертному середовищу. Тому їхні герої у різних літературах видавалися дещо однотипними. Така традиція розвивалася у творах символістів та почасти екзистенціалістів. Г.-В.-Ф. Гегель розглядав цілісну людську індивідуальність як реалізацію «загальної субстанційної дії», в якій міститься її «рушійний пафос». Х., на його думку («Естетика»), мусить проявлятися якомога повніше, а не бути «іграшкою лише однієї пристрасті», стати «цілим самостійним світом, повною, живою людиною, а не алегоричною абстракцією якоїсь однієї риси характеру». Міркування філософа підтвердилися художньою практикою реалістів, в межах якої виокремлені два напрямки. Так, О. де Бальзак, Г. Флобер, І. Гончаров, Панас Мирний за основу Х. індивідуальності обирали притаманну їй суперечливу, інколи непередбачувану природу, а його плинність тлумачили як наслідок незавершеності зовнішніх впливів. Абсолютизація такого погляду призвела до експериментів натураліз-

му Інший шлях обрали Стендаль, Ф Достоєвський, А Чехов, І Франко, вбачаючи у Х персонажа джерело індивідуальних можливостей Натомість Л Толстой орієнтувався на стан, а не на Х, на загальнолюдські психологічні ситуації родової людини Намагання апологетів «соцреалізму» адаптувати Х до ідеологічних комуністичних потреб призвело до його схематизації, лише всупереч якій з'являлися непересічні персонажі у таких творах, як «Зачарована Десна» О Довженка, у доробку Гр Тютюнника Особливого значення набув Х у драматургії, зумовивши появу драми характерів, комедії характерів Виокремлюють трагедійний Х, коли випробовується доля сильної вольової дійової особи Але визначальним для класичного і частково некласичного мистецтва залишалося розуміння Х, сформульоване французьким скульптором О Роденом «У кожній істоті, в кожній речі проникливий погляд митця відкриває характер, тобто внутрішню правду, відсвічувану крізь зовнішню оболонку» Проте деіндивідуалізація та антипсихологізм, притаманні деяким тенденціям модернізму, призвели до усунення Х з художньої дійсності (роман «Людина без властивостей» Р Музіля), що притаманно, зокрема, «новому роману» Особливо непримиренними щодо Х виявилися авангардисти та їх послідовники — постмодерністи

Хара́ктер (*грец charaktēr риса, особливість*) — жанр, що розвинувся з праці «Характери» (прибл 320 до н е) давньогрецького філософа і природознавця Теофраста, де наводилося тридцять лаконічних характеристик різних людських негативних типів скнара, брехун, хвалько та ін, популярний в англійській та французькій літературі XVII ст Досвід античного мислителя позначився на творчості Дж Чосера, що засвідчує його «Загальний пролог» до «Кентерберійських оповідей» Ця традиція вплинула на твори «Чесноти і порочні характери» (1608) єпископа Дж Холла, «Характери» (1614) Т Овербері, «Мікрокосмографія» (1628) Д Ерла, «Чеснотне і нечеснотне життя» (1642) Т Фуллера, «Характери» (надруковано 1759) С Батлера, «Характери, або Звичаї нинішнього віку» (1688) Ж де Лабрюйєра Жанр переосмислювали Ч Діккенс («Нариси Боза», 1836), М Гоголь («Мертві душі», 1842), В М Теккерей («Книга снобів», 1847), В Винниченко («Голота»), М Івченко («Робітні люди», 1929) та ін

Характериза́ція (*charaktēr· риса, особливість*) — за термінологією Арістотеля, віднаходження в агента (пратон) типових ознак з притаманною йому моральною піднесеністю (хрестон), певними настановами щодо дій (гармотон), несуперечливою (гамалон) індивідуальною своєрідністю (гомоіоєс) У сучасному літературознавстві поняття називає сукупність художніх прийомів, застосовуваних при змалюванні персонажа Х може бути прямою, коли риси літературного героя підтверджені ним самим, іншими героями чи наратором, та непрямою, виявленою через дії, реакції, переживання, думки персонажа, який постає у комплексному змалюванні притаманних йому головних сталих та змінних рис Х тяжіє до типізації або індивідуалізації Приклад Х революціонера-підпільника Миколи Ірина (одного з героїв повісті «Еней і життя інших» Ю Косача), який задля втілення національної ідеї приносив у жертву археологію та поезію *«Все мусило бути офіроване Офіроване чому? Тому образові самого себе, який Ірин собі виробив. Тому Іринові, яким він себе робив Ірин робив з себе пересіченість Так, те, що здавалось новим, якістю нової людини, — це було знищення людини в собі»*

Характери́стика (*грец charaktēr риса, особливість*) — у літературній та літературознавчій практиці — позначення та оцінювання сукупності визначальних рис персонажів, особливостей переживань, подій, зображених у художніх творах Х стосується початкового рівня образності У вужчому розумінні термін пов'язаний із з'ясуванням одного із складників твору, коли наводяться оцінні твердження про героя, повідомлені ним самим чи автором (наратором), як-от у повісті «Старший боярин» Т Осьмачки, в якій ідеться про «чорного чоловіка» Маркуру Пупаня (*«дід, кого не було від утворення світу і не буде до страшного суду»*), що продав душу нечистій силі « *коли він їхав, то було чути, як стогнала земля Здавалося, що где військо незриме і землі було трудно, і вона стогнала*» Х перебуває на перетині опису та міркування Залежно від завдань художнього твору Х може бути пейзажною, портретною, поведінковою, психологічною, ініціаційною, соціальною, мовленнєвою тощо

Характероло́гія (*грец charaktēr риса, особливість і logos слово, вчення*) — наука про характери, напрям у німецькій філософії та психології XIX ст, представники якого сприймали індивіда як душевно-тілесну цілісність, як первинного щодо світу, в якому він має жити Так, Л Клагес вважав, що Х має ґрунтуватися на спостереженні, описі, систематичному тлумаченні виразних рухів, а не усвідомлюваних суб'єктивних станів Він спирався на думку Ф Ніцше про духа як противника душі, на підставі якої визначалася суперечність між унікальною людською природою та безлико-універсальним духом Німецькі дослідники намагалися виявити основні ознаки характеру та розпізнати його тип за виявами в кожному окремому випадку Склалися два підходи до даної проблеми статичний, незмінний у своїй структурі, зумовлений вродженими ознаками характер, який обстоював Е Кречмер, і динамічний, актуалізований під час напруженої діяльності, спрямованої на розв'язання конфліктних ситуацій, обґрунтований З Фройдом

Хари́зма (*грец harisma дар благодаті*) — виняткова духовна обдарованість індивіда, яку люди сприймають як надприродну, божественну якість Її носіями вважалися деміурги, герої, речники божественної волі, генії, діяльність яких позначалася на житті спільнот Проте їх поцінування було неоднозначним Якщо, наприклад, І Кант не сприймав героїв, тому що вони суперечили християнській моралі, то Ф Ніцше трактував їх наявність у суспільстві як конче необхідну М Вебер вказав на патологічні прояви Х, засвідчувані безмежною владою вождя та безвідмовною підлеглістю загалу, су-проводжуваною офіційною патетичністю Властивості Х притаманні також письменникам Так, Г-Г Гадамер, описуючи постать поета С Георге, наголошував «Кожний, хто зустрічався з ним, говорить про всепоглинальну владу його особи Не перебільшу, сказавши, що не було нікого, хто б володів такою в'яжучою силою Досі бачимо, яку велику силу мала ця демонічна людина, впливаючи на старих і молодих, до останньої хвилини неспроможних звільнитися від залежності, добро-

вільної скореності перед вищою волею і мудрістю майстра». Аналогічні риси характерні і для українських письменників: Т. Шевченка, Олени Пчілки, І. Франка, М. Хвильового та ін.

«Харіва́нша», або **«Харіваншапура́на»** (**«Пере́каз про рід Ха́рі»**), — зведення легенд на санскриті, які славили бога Вішну (Харі) та Шиву (Хара), які були об'єднані в одне божество Харіхара. «Х.» сформована, очевидно, наприкінці І тис. н. е. Пам'ятка розглядається як формальна частина Махабхарати, складається з трьох самостійних книг: власне «Х.», що завершується божественним родоводом Крішни та його народженням, «Вішнупарван», присвячена земному втіленню Крішні, «Бгавіш'япарван», що містить пророцтва про майбутні події, про нові перевтілення Вішну в образах лева, вепра та карлика.

Харієнти́зм (*грец. charientismos — жарт*) — стилістична фігура, яка полягає у висловленні грубощів, сарказму за допомогою пестливих слів, ввічливих фраз.

Харісте́рія (*грец. charistērion — принагідна жертва*) — первинні дари святим та благання у них порятунку від небезпеки чи недуги, сукупність текстів, присвячених певному ювілянтові зі сфери мистецтва чи науки, наприклад колективне видання «Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика (1874—1904)».

Ха́рківська шко́ла рома́нтиків — літературне угруповання, що діяло у 20—30-ті XIX ст. при Харківському університеті. У Х. ш. р. завдяки німецькому проф. І. Кроненбергу поширювались ідеї І. Канта, Й.-Г. Гердера, Й.-Г. Фіхте, особливо положення твору «Філософія одкровення» Ф.-В. Шеллінга. Їхні погляди сприяли теоретичному осмисленню та практичному застосуванню засад романтичної естетики в українській літературі, перегляду міметичних принципів художнього зображення тощо. У світоглядній концепції Х. ш. р. помітний вплив творчих пошуків німецького (гейдельберзькі та єнські романтики), англійського («Озерна школа») романтизму, зорієнтованого на багатство фольклору, а також польського (переклади творів А. Міцкевича) та чеського (переклади «Краледворського рукопису»), метою якого були актуалізація історичної пам'яті, вивчення «таємничої душі» народу. Значний вплив на формування цієї фольклорно-історичної течії в українському письменстві справили преромантична «Історія русів», збірка «Малоросійські пісні», видана в 1827 М. Максимовичем, тощо. Х. ш. р. складалася з двох гуртків студентської молоді, які об'єднувалися довкола постаті І. Срезневського. Перший, що діяв на межі 20—30-х XIX ст., здійснив видання «Украинского альманаха» (1831), але не приділяв достатньо уваги українським проблемам. Його представників (Л. Боровиковський, О. Шпигоцький та ін.) цікавили передусім загальноестетичні та філософські аспекти романтизму. Діяльність другого припадає на період видання часопису «Запорожская старина» (1833—36, з'явилося шість випусків). Саме в цей час поглибився інтерес до етногенетичних джерел народу, формувалися основи національної свідомості, посилилися тенденції до осягнення сутності українського менталітету, відображеного в думах, історичних піснях та переказах, у народній ліриці, повір'ях, звичаях і т. п., розпочалося збирання та вивчення фольклорного матеріалу. Деякі представники Х. ш. р., зокрема І. Срезневський, вдавалися до підробок окремих дум та історичних пісень (про Свірговського, Серпягу, Баторія та ін.), зважаючи на неповноту українського епосу та беручи приклад із Дж. Макферсона («Пісні Оссіана») чи авторів «Краледворського рукопису». Х. ш. р. стала помітним явищем вітчизняного письменства. У тогочасній ліризованій літературі відбувся рух від імперсональних мотивів до особистісно-психологічних, від переробок та «поліпшень» народної пісні до оригінального піснетворення («За Немань іду» С. Писаревського, «Дивлюсь я на небо» М. Петренка та ін.), до формування історіософської концепції козаччини (А. Метлинський), до європеїзації національного мистецтва слова («Сава Чалий», «Переяславська ніч» М. Костомарова) і т. д. Х. ш. р. вплинула на творчість Т. Шевченка, П. Куліша та ін., зумовила появу української школи в польській літературі (А. Мальчевський, С. Гощинський, Ю.-Б. Залеський). Припинила вона своє існування на початку 40-х XIX ст., не реалізувавши повною мірою свій потенціал, її традиції відображені в доробку П. Куліша, О. Стороженка, Ю. Федьковича, Лесі Українки, В. Еллана (Блакитного), Ю. Яновського, О. Влизька, Олени Теліги, О. Довженка та ін. письменників романтичного типу світобачення.

«Харо́нів гурто́к» (*нім. Charonkreis*) — поетичний гурток (Берлін, 1904—22), ідеї якого суголосні експресіонізму. До нього входили К. Ретгер, Р. Паулсен, Є. Боккемюль та в певний період творчості — А. Момберг, які гуртувалися при часописі «Харон». Вони виявляли прихильність до північного (германського) міфу, за допомогою якого начебто слід зруйнувати позірні оболонки речей для занурення у їх сутність.

«Ха́рьковский Демокри́т» — перший в Україні журнал сатири та гумору (Харків, 1816, було надруковано шість чисел), що виходив за редакцією В. Масловича. Очевидно, зразком для нього став петербурзький «Демокрит». Харківське видання мало на меті популяризувати «твори нашої країни». У відділах видання друкувалися українською та російською мовами байки, епіграми, оди, оповідання, казки, подорожі, шаради тощо місцевих авторів А. Нахімова, Д. Ярославського, О. Сомова, А. Вербицького, Р. Гонорського, І. Срезневського та ін., які жартома називали себе «зграєю римувальників», «товариством епікурейців». У цьому журналі Г. Квітка-Основ'яненко вперше постав як автор легких гумористичних віршів та акровіршів російською мовою. У бурлескному тоні написані поеми «Утаїда» та «Заснування Харкова» В. Масловича, на які вплинула «Енеїда» І. Котляревського. Поема «Заснування Харкова» цікава й тим, що в ній уперше в тогочасній пресі введено український текст-репліку, куплети й пісні наймита Якова. В. Маслович вмістив у часописі два свої українські вірші: дотепний «Від'їзд студента на вчителювання в Алешки» та «Пісню Родині».

«Ха́та» — український літературний альманах, виданий двома випусками (Петербург, 1860) П. Кулішем за допомогою Т. Шевченка. Відкривався великою програмовою статтею «Переднім словом до громади» П. Куліша, де йшлося про потребу самоствердження самобутнього українського письменства з оглядом тогочасного його стану й визначення перспектив розвитку. Проект «Х.» як періодичного повноцінного українського часопису начальник III відді-

лу князь Долгорукий відхилив, оскільки П Куліш «в літературній своїй діяльності продовжує йти тим самим шляхом, що зумовив особливі заходи, вжиті проти нього урядом» Видання висвітлювало проблеми історії, етнографії, економіки, представлені на сторінках «Основи» В альманасі після тривалих цензурних заборон вперше було надруковано добірку поезій Т Шевченка під загальною назвою «Кобзарський гостинець» («Калина», «Пустка», «На Різдво», «Козацька доля», «На Вкраїну», «Хатина», «До зорі», «Хустина», «Доля», «Ой, по горі ромен цвіте»), ранні поезії Я Щоголіва і П Кузьменка (у рубриці «Первоцвіти»), байки («Приказки») Є Гребінки, оповідання «Чари» Марка Вовчка, «Сіра кобила» Іродчука (псевдонім П Куліша), «Лихо не без добра» та «Восени літо» Ганни Барвінок, «Дід Мина і баба Миниха» С Номиса, а також історичну драму «Колії» П Куліша Творам Я Щоголіва, П Кузьменка, Є Гребінки, Ганни Барвінок передували вступні статті П Куліша Випуск альманаху замість забороненого цензурою журналу під цією ж назвою мав започаткувати серію альманахів («Левада», «Пасіка», «Гумно»), але й вони не дістали дозволу цензури

«Хвиля за хвилею» — літературно-художній альманах (Чернігів, 1890), упорядкований і виданий Б Грінченком коштом чернігівського мецената І Череватенка Представляє поезію та малу прозу кінця XIX ст Відкривається програмним твором «Не вмре поезія» В Самійленка, доповненим двома іншими його віршами «Орел» і «До поета» Наддніпрянську літературу представляють Б Грінченко (вірш «Дві троянди», «Смерть отаманова», «Пташці», поема з кубинської історії «Матильда Аграманте», драма «Серед бурі»), Дніпрова Чайка (цикл мариністичних поезій у прозі «Морські малюнки»), М Коцюбинський («Для загального добра»), поетичні фрагменти віршового циклу «Самотою на чужині» А Кримського (враження з побуту і переживань автора в Сирії), повість «Кудою йти?» Т Зіньківського З доробку галицьких письменників в альманасі були надруковані твори І Франка (цикл ліричних поезій, оповідання з народного життя «Лесишина челядь»), О Маковея (оповідання «Вуйко Дорко»), Т Бордуляка (новела «Перший раз»)

«Хвостатий» сонет — різновид класичного італійського сонета, що є відхиленням від канонічного, складається з двох катренів і двох терцетів Часто прикладом такої форми називають сонет «Івану Котляревському на двохсотліття» С Крижанівського Свій варіант «Х » с пропонує Емма Андієвська, додаючи дистих до двох терцетів («Розкритий вахляр», «Роздвоєння», «Фази наближення» тощо), наприклад у сонеті (сонетоїді) «Стрічка»

Розкручується з насінини фільм —
Заплава Гільйотина Королева
В серпанку цвіркунів Серп Безголові
Підданці, кожний — у руці — кефаль

Замість смичка Не світло — каніфоль,
Якою — лінії півіснування — мляво
Дідусь — за кадром — в глечик — довге мливо —
Цятки, що від цвітіння конопель

Первісні форми, — недовтілень брили, —
Ніч похапцем у тайники забрала
І на строкате й висівне — ембарго, —

Усі — в кредит, не сплачуючи боргу
Сама природа інколи, як тхір,
Із небуття для себе — ліпший харч

Все далі й далі голо сільниць хор
І ні душі Лиш брижі — світлофор

Хейнал — див **Гейнал.**

Хеті — див **Гейті.**

Хибна підстава — логічна помилка у доведенні, зумовлена порушенням закону достатньої підстави під час аргументації, коли застосовуються положення, що самі потребують відповідного доведення

Хіазм (*грец chiastos хрестоподібне розташування у вигляді грецької літери Х*) — в античній риториці — комутація, приписувана Сократові, яку застосовували прихильники азіанізму та бароко У сучасному літературознавстві вважається різновидом антиметаболи, стилістичною фігурою зворотного синтаксичного паралелізму, в якому другій половині фрази властивий зворотний порядок слів «[ ] *ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох*» (Ліна Костенко) Виокремлюють граматичні (Б-І Антонич «*Буде в лісі сон, в сні ліс шуміти*»), мовностилістичні Х, що полягають у застосуванні паралелізму з інверсією задля увиразнення віршованого мовлення

Хитнувся ґвалт розбуджених церков,
І, кинувшись од ватри стрімголов,
Упав на степ *бунтарських тіней кетяг*
(М Бажан)

Інколи трапляються і звукові Х як різновид анаграми, але в поєднанні з іншими засобами віршової фоніки «*Зілляло лави і вали*» (О Стефанович) Приклади суцільного вірша-Х досить рідкісні, як-от лірична мініатюра «Відлуння» В Голобородька

Півень дивиться в дзеркальце маку
і мак дивиться в дзеркальце півня

Яблуня піднімає догори гілки
і гілки піднімають догори яблуню

Стежка лоскоче босі ступки
і ступки лоскочуть босу стежку

Хіатус — див **Зяяння.**

Хіджа — див **Хаджв.**

Хіть — публіцистичний жанр середньовічної в'єтнамської літератури, представлений ритмічною прозою, яка складалася з двох частин вступу (карикатурне, гіперболізоване зображення ворога) та висновку (заклик боротися з ним) Пізніше з'явилися алегоричні Х, як-от «Заклик до знищення мишей» Нгуен-Дьнь-Тьєу (1822—88)

Хлеоназм (*грец chlenasō насміхатися*) — троп, який застосовується при зіставленні характеристик певних дій чи персонажів, коли за серйозним формулюванням прихована насмішкуватість, як, наприклад, у творі «Підбрехач» Г Квітки-Основ'яненка або «Свекор» С Васильченка

«Хлібороб» — політичний, літературний та науковий журнал (Л, Коломия, 1891—95) за редакцією в різні роки І Франка, І Герасимовича, С Даниловича, М Павлика Крім програмових статей, що обстоювали інтереси радикальної партії та права знедолених, на сторінках видання друкувалися оповідання і статті І Франка, зокрема про І Вишенського та І Наумовича, М Павлика — про М Драгоманова, присвячене М Павлику «Оповідання про заздрих бо-

гів» М. Драгоманова, «Шотландська легенда» Лесі Українки тощо.

Ході́ння (*рос. хождения, польс. wędrowki*) — жанр давньої літератури, пов'язаний з прочанством християн на святу землю — в Палестину, Сирію, Константинополь, на Афон тощо. Найпершою пам'яткою києворуської писемності такого типу було «Ходіння Данила, землі Руської ігумена» (XII ст.), хоч про такі мандри згадувалося вже у Повісті минулих літ: подорож княгині Ольги до Царгорода, апостола Андрія — до Києва тощо. Відоме також ескізне «Ходіння Ігнатія Смольняна у Царград» (межа XIV—XV ст.), на підставі якого невдовзі з'явилося детальне «Пимонове ходіння у Царград». Автором обох текстів може бути Ігнатій Смольнянин. Топографічні, просторові описи притаманні творам Стефана Новгородця. Пізніше цю традицію перейняли у Московській Русі, застосовуючи жанр щодо будь-якої подорожі, як-от «Ходіння за три моря» (1466—72) Афанасія Нікітіна. Жанр Х. був поширений і у XVIII ст. Наприклад, вихованець Києво-Могилянської академії В. Григорович-Барський видав книгу у чотирьох частинах (1885—87), описавши свої мандри з України через Європу до святих місць, пов'язаних з життям Ісуса Христа, апостолів, отців церкви. Див.: **Проча́нська літерату́ра.**

«Ходіння Богоро́диці по му́ках», або **«Апока́ліпсис Пресвято́ї Богоро́диці про покара́ння»,** — есхатологічний апокриф, відомий у києворуській писемності з XII—XIII ст. за перекладами з візантійських та болгарських джерел, вказаний у списку «відречених книг» Ізборника Святослава 1073. За спостереженням М. Тихонравова («Пам'ятки відреченої руської літератури», 1863), існувало два переклади того часу, які відрізнялися редакціями від візантійського джерела. У старшому списку апокрифа згадувалися язичницькі боги Троян, Хорс, Велес, Перун, поводарем Богородиці у пеклі був архангел Михаїл. Апокриф був надзвичайно популярним, тому що Мати Божа поставала перед Богом заступницею християн, які стали грішниками: «*І розвела руки свої пречисті до пречистого трону Отця, і мовила на весь голос: "Тричі Єдиносущий Отче, Сину і Святий Душе, Боже невидимий, людинолюбний Господи, милостивий Володарю, помилуй грішних, які прийняли печать Твого святого хрещення, а тепер покарані, бо бачила я, Господи, великі муки їхні і покарання й не можу знести горя. Звели рабі твоїй, Володарю, аби і я приймала покарання із християнами". І почула голос, який казав так: "Як же я маю їх помилувати, тих, що самі себе не помилували? Нехай одержують по ділах своїх". І мовила Богородиця: "Не прошу тебе, Володарю, за невіруючих іудеїв, але заради нещасних християн закликаю Тебе до милосердя, Господи багатомилостивий"*».

Хо́кку, або **Го́кку (наґаута),** — жанр японської ліричної поезії, який виник у XVII ст. в період Тогукава у середовищі міської культури. Складається з трьох версів (п'ять — сім — п'ять складів), що постали на основі першої напівстрофи танка, характеризується відсутністю римування, виразною епіграматичною спрямованістю. Вважається національною літературною формою «денто-сі», тобто поетичної традиції. Для Х. характерний тематично розмаїтий, стислий художній філософський опис-натяк природного явища чи миттєвого переживання без коментарю, але з акцентом на безпосередності вражень. Х. започатковано у «Кофу» («Давня школа») завдяки поетиці Мацунадзі Тейтоку (псевдонім Мацунаґи Кацугумі), яка дотримувалася традиційної версифікації. Натомість наступна школа Нісіями Соїна (1605—82) критично переглянула творчий досвід попередників, використовувала цей жанр як засіб художньої розваги, зверталася в Х. до комічного змісту, гротеску, вигадливих словесних трюків.

Холія́мб (*грец. choliambos: кривий ямб*), або **Криви́й ямб, Скадзо́н,** — в античному віршуванні верс із п'яти ямбічних стоп та завершальної хореїчної стопи: ямбічний триметр або хореїчний тетраметр із заміною останніх двох складів ∪ на ∪–. Зміна ямба хореєм супроводжується зміною ритму. Розмір використовувався у трагічних або комічних віршах, зокрема у ямбах Гіппонакта, Каллімаха, епіграмах Марціала, мімах Герода, байках Бабрія. Приклад Х. з доробку Гіппонакта (друга половина VI ст.), вигнанця з Ефесу:

Коли б хоч раз до мене завітав Плутос
І мовив: «На, небоже, тридцять мін срібних
І ще ось всяку всячину». Але — де там! —
Осліп на старість, видно стуманів зовсім
(переклад А. Содомори).

Холо́дний стиль — велемовність з неглибоким змістом. Термін Феофана Прокоповича.

Холости́й віршо́вий рядо́к — незаримований віршовий рядок: у схемі позначається літерою *x*. Притаманний східній поезії (ґазелі, рубаї, туюг та ін.), трапляється і в українській, зокрема у катрені, де можуть не римуватися перший і третій рядки, інколи — другий і четвертий і т. п., як у вірші «Сльота» Р. Купчинського:

Ситом сіє сиві струї
Хтось химерний. Хмар хітон
Розпростер на небі вітер.
Слизько. Слізно. Сумно. Сон.

У наведеній строфі римуються другий і четвертий верси, перший і третій вважаються Х. в. р. Іноді використовується з метою створити ефект обірваності на початку або наприкінці віршового тексту:

З козацького чуба —
Печаль та згуба...
Та вільний вітер (А. Мойсієнко).

Х. в. р. називають також напівбілим віршем. Інколи, входячи до складу строфи, він може видаватися елементом приспіву, рідше вживається на її початку або одночасно на початку і наприкінці.

Хор (*грец. choros*) — група осіб (танцюристів та співаків), учасників свята бога Діоніса у Давній Греції, виконавців присвячених йому дифірамбів. Пізніше Х. з'явився у трагедіях, ставши складником еллінського театру. Складався з корифея (керівника) — обов'язкової дійової особи, котра була сюжетно пов'язана з акторами, а також із хоревтів, або учасників Х., які втілювали певний реальний (жінка, дівчина, моряк та ін.) або фантастичний (боги, хмари, птахи, ерінії тощо) образ. Організатором та постановником Х. був хорег. Він спочатку виконував обов'язки вчителя (дидаскала) та корифея. Х. розташовувався в орхестрі (круглий майданчик з вівтарем в середині), куди він прямував урочистим маршем у супроводі гри флейтиста, без масок (на відміну від акторів)

після прологу у наступній частині п'єси (пароді) Партії Х мали вигляд віршових строф, яким у діалозі відповідали антистрофи, сюди ж входив й епод Х не тільки співав, а й декламував тексти, брав участь у танцях З VI ст до н е він поступово втрачав провідну роль в елліністській драмі Есхіл (525—456 до н е) увів другого актора, а Софокл (496—406 до н е) — третього Відтак сценічний простір заповнили протагоністи, девтерагоністи, тритагоністи Згодом роль Х обмежилася заповненням музичних вставок, як у трагедіях Агафона (кінець V ст), а пізніше п'єси виконувалися вже без хоревтів, що позначилося на давньоримській комедії Спроби відновити традицію античного Х спостерігалися наприкінці XVIII ст у творчості Ф Шиллера (драма «Мессинська наречена») та в XX ст (Б Брехт, А Адамов, М Фріш та ін) На думку Б Брехта, «хори містять у собі звернення до глядача як до практика, закликають його емансипуватися від зображуваного, а також від самого процесу його зображення» В українській драматургії XIX ст Х став органічним складником п'єси («Вечорниці» П Ніщинського, «Назар Стодоля» Т Шевченка, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М Старицького та ін), набувши національного колориту Х називають і групу співаків, що виконують вокальні твори або твір, призначений для музичного виконання, вирізняють капели, народні та оперні Х, ансамблі пісні і танцю тощо За складом Х бувають однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) та мішані, одноголосі (унісон), багатоголосі, з музичним супроводом і без нього Йдеться також про музичний твір, призначений для хорового виконання

Хора́ — спрямований ритмічний саморух семіотичних середовищ, пов'язаний із генотекстом поверхневий несвідомий рівень лібідо Поняття запровадив Платон («Тімей») на позначення перманентного колобігу буття у собі самому без просторових змін У постмодернізмі Х вказує на парадигмальну відмову від референції, схильність до тлумачення тексту як суцільно семіотичного, визначає аспект руху означника без відсилання до трансцендентального означуваного Тут особливу роль відіграє настанова порожнього знака, спрямована на моделювання внутрішньотекстових змін, на гру, на «породження означуваного у полі Тексту» (Р Барт) Доцільні дії суб'єкта у таких мовних процедурах не беруться до уваги Процесуальність сенсоформування засвідчує саморух тексту, бесіду мови із самою собою, зумовлюючи безперервні варіації означування незалежно від суб'єкта письма та читання За спостереженням Юлії Крістевої, всередині тексту постає іманентна інтеракція, за допомогою якої він «прочитує історію та вписується в неї» Дослідниця називала Х дію семіотичного чинника, його «посмикування» невпорядкованим ритмом, за допомогою чого вдається подолати спричинений індивідом розрив, заповнити його простір «боротьбою імпульсів, які водночас стимулюють суб'єкта до дії і приховують у собі небезпеку» Поняття використовується для з'ясування початкової «неекспресивної цілісності, розбудовуваної імпульсами у певну сталу, одночасно рухливу та регламентовану мобільність» Йдеться, на думку Юлії Крістевої, про пульсаційний біном лібідо, який дослідниця розглядала в «ерогенному тілі» Матері, потім дитини, що перебуває у процесі означування Ж Дерріда запропонував своє бачення Х, не підпорядкованої стаціонарному ритму, здатної версифікувати еволюцію рухливої предметності, асоційованої з ризомою Х Л Борхес вбачає у Х простір подієвості, що нагадує «сад розбіжних стежинок» у контексті художнього сюжету, набуває вигляду ненастанного нанизування непередбачених біфуркаційних ситуацій У даному разі використовується досвід міфічного світосприймання, дослідженого Ж П Вернаном, В Проппом та ін, де запроваджувалася гра в логічну форму, несумісну з логоцентричними схемами, з виходами у простір неочікуваних вірогідностей при усуненні жорстких бінарних опозицій

Хора́л (*лат choralis, від грец choros хор*) — форма піднесеного релігійного співу, у католицизмі — одноголосий, у протестантизмі — багатоголосий під акомпанемент органу, у сучасній літературі та в театральному мистецтві Х називають урочистий твір

Хоре́вт (*грец choros хор*) — учасник давньогрецького ліричного та драматичного хору, що не лише співав, а й танцював Кількість Х у дифірамбічному хорі сягала 50 осіб, у комедії — 24, у трагедії — від 12 до 15 Учасником такого дійства міг бути тільки чоловік, що за потреби виконував і жіночі ролі

Хоре́г (*грец choros хор*) — багатий афінянин, якому доручався набір, підготовка хору для драматичних чи хорових замагань, визначення платні хоревтам, підбір костюмів тощо Спочатку він виконував обов'язки дидаскала (вчителя) та корифея, з V ст Х стала особа, що зголосилася добровільно виконувати цю роботу У разі успішного виконання функції Х його нагороджували триніжником під час хорових агонів, вінком — під час драматичних та правом у храмі вшанувати того бога, якому були присвячені змагання З IV ст до н е обов'язки Х почала виконувати держава

Хоре́й (*грец choreios, від choros· хор*), або **Трохе́й**, — триморна двоскладова стопа з першим довгим і другим коротким складами Довгий склад заміновався двома короткими (трибрахічна заміна ∪∪∪), короткий – пришвидшеним довгим (спондеїчна заміна – –), рідше траплялися дактилічна та анапестична заміни У ранніх римських поетів вони спостерігалися частіше, ніж у грецьких та у пізньоримських Поняття походить з античних хорів, які виконували пісні на честь бога Діоніса та виступали у давньогрецькому театрі Здебільшого Х застосовувався у вигляді трохеїчного триметра (верс із чотирьох диподій), зокрема у декламаційних частинах трагедії та комедії Таким був і розмір давньоримських народних пісень, який позначився на середньовічній латинській поезії, сформувавши шестистопний вагантський вірш із цезурним нарощуванням, який став зразком одинадцятискладника У силабо-тонічній системі Х — двоскладова стопа, в якій ритмічний акцент припадає на перший склад, зазвичай непарний (⊥ ∪) Проте у хореїчному вірші наголоси спостерігаються не скрізь, крім константи, що дає змогу варіювати прихій Іноді з'являється додатковий наголошений склад, тобто спондей

Чим він не да Вінчі? не Буонароті?
Майстер з Чінквеченто, з глибини віків?

У цьому фрагменті з поезії «Майстер» І Багряного використаний шестистопний Х, проте перша стопа у першому рядку сприймається як спондей, а друга,

четверта і п'ята — як пірихій. У другому рядку друга й четверта стопи також є пірихіями. Акцентовані й неакцентовані склади зазвичай відіграють фонологічну та сенсорозрізнювальну функції, тому односкладові слова з нефонологічним наголосом можуть посідати слабкі місця, витворювати надсистемні наголоси, а для кількаскладових слів такі місця не характерні, тому що порушують віршовий розмір. Сильні місця у Х. (як і в ямбі) тяжіють до різноступеневої акцентованості: остання стопа у версі завжди наголошена, передостання — менше наголошена, третя стопа від краю переважно наголошена тощо. Тобто, ритмічні акценти виявляються через стопу, можуть мати власні характеристики у кожному віршовому рядку окремо без цезури, наприклад у шестистопному розмірі, поставати у півверсах (шестистопний розмір із цезурою). Тут актуалізований закон регресивної акцентної дисиміляції. Коли ж застосовується закон висхідного руху, то роль першої, сильнонаголошеної, стопи у версі відводиться тій, в якій сильне місце припадає між двома ненаголошеними складами. Там, де збігається дія двох законів, акцентованість стоп наближається до канону: наголошені друга стопа у чотиристопному, третя — у п'ятистопному, друга та четверта стопи у шестистопному Х. На початку розвитку силабо-тоніки в європейській поезії він вживався переважно в жанрі оди, звідки був витіснений ямбом. К. Тарановський аналізує два різновиди Х. — епічний та ліричний. Розрізняють також фольклорний і літературний Х., давній імітаційний і новий, власне літературний, що досліджує Наталя Костенко («Поетика Павла Тичини: Особливості віршування», 1982). У сучасній українській поезії Х., виникнувши в силабічній системі віршування (хореїзовані псалми Дмитра Туптала Ростовського, «Епітафіон гетьманові Івану Брюховецькому» Лазаря Барановича тощо), був визнаним віршовим розміром від середини XIX ст., коли здійснилася модернізація Шевченкового вірша, живленого фольклорною традицією (коломийки, шумки тощо). Х., поєднуючись із пірихієм, застосовувався як у народному (пісня «У сусіда хата біла», лічилки тощо), так і в літературному віршуванні, наприклад у поезії представників української школи в польській літературі. Зазвичай Х. надає віршеві пафосного, урочистого, піднесеного, інколи суворого колориту. Рідковживаний одностопний Х. трапляється у брахісонетах, гетерометричних формах:

Жатка
Жваво
Жито
Жне.
Жатку
Жнець
Не дожене (Грицько Бойко).

Інколи спостерігається двостопний Х., до якого, зокрема, звертався В. Сосюра:

О ясного
болю яд!
Білі ноги,
синій сад.
Вітра гули
і село...
Все минуло,
все пройшло.

Частіше українські поети звертаються до тристопного Х. (апробованого ще у XIX ст.):

Піднялися крила
Сонних вітряків,
І черешню білу
Вітер розбудив.
І війнув на книги,
Розметав листи...
Серце! Ти не з криги?
Не з заліза ти? (М. Рильський)

Чотиристопний Х. генетично пов'язаний з віршовим розміром народної пісні та силабічним восьмискладником. Він відображає уявлення про «легку поезію» на зразок анакреонтики, романсів тощо. Таким розміром були написані поеми «Лис Микита» І. Франка, «Лесь, преславний гайдамака» Б. Грінченка, «Гайявата» Г. У. Лонгфелло. Зразок чотиристопного Х. з доробку О. Олеся:

Кожний атом, атом серця
Оберну я в слово, в згук...
О, яка велика вийде
Повість радощів і мук!

Трапляються випадки застосування чотиристопного Х. з постійною цезурою та нарощеним на один склад першим піввересом. Такий розмір збігається із двостопним пересіченим анапестом, а обидва вони суголосні пентону третьому, тому І. Качуровський вбачає у ньому окремий метр. До п'ятистопного Х. звертається чимало поетів, як-от Олена Теліга, яка застосувала цей розмір з нерегулярною цезурою та чергуванням акаталектичних і каталектичних закінчень віршових рядків:

В сотах мозку золотом прозорим
Мед думок розтоплених лежить,
А душа вклоняється просторам
І землі за світлу радість — жить!

Значно рідше вживається п'ятистопний Х. із постійною цезурою на другій стопі, що притаманно віршуванню російського поета М. Лермонтова, хоч інколи така форма зустрічається і в українській версифікації, наприклад «*Як зв'язали // Діву Катерину...*» О. Ольжича. Зрідка трапляється п'ятистопний Х. із цезурою на третій стопі. Цікавий приклад шестистопного Х., який здебільшого пов'язаний із народно-пісенною традицією, часто вживаною без цезури, наявний у поезії О. Влизька:

Та замало буде тихої дороги,
Усміхнеться неня: «Ну і бусурман!»
Налигаю місяць на сріблянї роги,
Шкереберть на ньому полечу в туман.

До такого розміру близький тристопний пеон третій, для якого характерна більша впорядкованість. Значно помітніший шестистопний Х. із цезурою після третьої усіченої або повної стопи, як у вірші «Яблука доспілі, яблука червоні» М. Рильського.

Гей, поля жовтіють, і синіє небо,
Плугатар у полі ледве маячить...
Поцілуй востаннє, обніми востаннє:
Вміє прощаватись той, хто вмів любить.

Семистопний Х. вживається впереміж з іншими стопами, здебільшого гетерометричного поліваріативного типу. Відомі «чисті» форми цього рідкісного розміру, зокрема вірш «Змiiний цар» білоруського поета

М Богдановича («*В темнім небі — хороводом // зорі синьоокі*») у перекладі І Качуровського Восьмистопний Х, постаючи з поєднання двох віршів чотиристопного Х в одну ритмічну одиницю, іноді трапляється у віршовій практиці

Скільки щастя, що боюся Залоскоче, як русалка
Шовковинками проміння перев'яже, обів'є
Заполонить Зацілує ніжно-ніжно, палко-палко
Всю жагу — зоревий трунок,
п'яний трунок — ізоп'є
(В Чумак)

Х поширений також у формі неврегульованого (вільного) вірша як довільний Х з різною кількістю стоп у віршовому рядку зі змінною анакрузою, зі збереженням традиційного римування

Має крилами Весна
Запашна,
Лине вся в прозорих шатах,
У серпанках і блаватах
Сяє усміхом примар
З-поза хмар
Попелястих, пелехатих (М Вороний)

Такий варіативний розмір спостерігається у Г Чупринки, віднаходять його і в доробку П Тичини («Хор лісових дзвіночків») Іноді трапляються випадки поєднання двостопних розмірів До такої практики звертався Т Шевченко «*Лічу в неволі дні і ночі / І лік забуваю*» Перший рядок є прикладом чистого ямба, а другий — Х з ямбічною анакрузою Х у білому вірші, порівняно з ямбом, трапляються зрідка

Хореогра́фія (*франц chorоggraphie, грец choreia танок, graphō пишу, креслю*) — мистецтво танцю Має багато різновидів (фольклорна, ритуальна, народно-сценічна, бальна, спортивна Х тощо), просторово-часові, синтетичні характеристики Термін «Х» позначає також мистецтво створення танців та балету Всесвітньо відомим хореографом першої половини XX ст був В Авраменко

Хо́ри (*грец choros хор*) — верхня відкрита галерея чи балкон у східній частині церкви, де зазвичай розташовуються півчі У ранньохристиянських культових спорудах Х були розміщені перед головним вівтарем

Хорія́мб (*грец choriambos*) — в античній версифікації — чотирискладова (шестиморна) стопа, що складається з хорея і ямба (—◡◡—) В українській силабо-тонічній системі Х умовно називається поєднання хорея та ямба, що трапляється при відхиленні від ритмо-метричної ямбічної схеми

Наче крапля дощу
в захололій сніжинці
вмерла крапля плачу
в недолюбленій жінці

Перший і третій верси наведеної строфи з вірша «Перші краплі дощу » Надії Степули складаються із двох хореїчних стоп та однієї ямбічної, другий і останній можуть прочитуватися і як Х, і як анапест

Хорова́ лі́рика (*нім Chorlieder, англ choral lyric, франц poesie lyrique, польс liryka choralna*), або **Хорови́й ме́лос,** — ліричний твір давньогрецької поезії, призначений для хорового виконання під час релігійних обрядів та публічних церемоній Поширювався передусім на основі дорійської поезії (VII—VI до н е), виповнювався міфічними, дидактичними, молитовними елементами, мав строфічну будову Визначальним жанром Х л був гімн, який міг бути присвячений різним богам, також застосовувалися дифірамби (пісні на честь Діоніса), пеани (на честь Аполлона й Артеміди), епінікії (на честь переможців спортивних змагань), енкомії (на честь можновладців чи полководців), номоси, сколії, трени Пісні, супроводжувані танцями, називалися гіперхемами, пов'язані з процесіями — просодіями Найвідомішими авторами Х л вважаються Алкман, Стесіхор Симонід із Кеосу, Піндар Так, наприклад, Вакхілід (прибл 516—450 до н е) мав у доробку дифірамб «Тезей», що складався зі строфи й антистрофи, відповідно виконуваних хором і афінським володарем Егеєм на честь його сина Тезея

Хорове́ мисте́цтво — див **Хор.**

Хорово́д (*грец choros хор*) — різновид народного танцю, поєднуваного з драматичними діями та піснею, що належить до давніх хореографічних синкретичних форм Пізніше у Х відображається індивідуальність, поглиблюється ігрова диференціація, з'являються діалогічні та монологічні формулювання, виразні пластичні жести Будучи середньою ланкою між фольклорно-пісенним, ігровим і танцювальним жанрами, Х поділяється на три відповідні групи У першій надається перевага мелодії, використовується спокійний темп, відсутні складні розміри, застосовуються монолог, психологічні та поетичні паралелізми, риторичні питання, вигуки тощо Це наближає такі пісні до народної вокальної лірики, веснянок, купальських пісень Такі піснеспіви супроводжуються нескладними симетричними чи асиметричними рухами, як-от у «Кривому танці» В ігровому різновиді Х використовуються всі можливі зображально-виражальні засоби, а також швидкий темп, чіткий ритм, діалогічний сюжет, поєднання партій соліста і хору («А ми просо сіяли», «Мак» тощо) У Х-танцях домінує хореографічна лексика

Хоро́шівське єва́нгеліє — євангеліє, написане скорописом XVI ст, що зберігалося у селі Хорошів на Волині Складається із частини Нового Завіту, перекладеного В Негалевським у 1581 (інша назва пам'ятки — Євангеліє Негалевського) із польськомовної версії соціанина М Чеховича У пам'ятці, крім основної частини, наявні так звані зачала, тобто тексти, призначені для потреб богослужіння православної церкви Рукопис зберігався спочатку у бібліотеці Михайлівського Золотоверхого монастиря, а нині — у фондах Національної бібліотеки України ім В Вернадського

«Хоти́нська звитя́га: Тисячолі́тнє мі́сто в наро́дній тво́рчості, худо́жній літерату́рі та мисте́цтві» — літературно-художній альманах (Чернівці, 2002), упорядкований Б Мельничуком та Світланою Потянко за редакцією автора вступної статті Б Мельничука Оформлення здійснив В Денисов Видання містить давні пісні, легенди, перекази про Хотин, твори О Хиджеу, О Афанасьєва-Чужбинського, О Маковея, М Козака, О Снігура, І Труша (Щербаня) та ін

Хрестома́тія (*грец chrestos корисний і manthano вивчаю*) — навчальна книга, що містить систематично підібрану інформацію художні, публіцистичні, наукові твори або їх уривки У Х можуть бути наведені біографічні, автобіографічні, епістолярні матеріали, що дають змогу глибше зрозуміти худож-

ній текст, ідіо-стиль митця, жанрово-стильові тенденції, специфіку літературної доби Х розрахована на потреби освіти, як-от «Хрестоматія з української літератури для шкіл і курсів українознавства» (1962) К Кисілевського В Україні перші Х з'явилися у XIX ст, наприклад «Хрестоматія староруська для внешних клас гимназіяльних» (1881) О Огоновського, «Христоматія церковно-славянских та угро-русских литературных памятников » (Унгвар, 1893) в упорядкуванні Є Сабова Ця традиція продовжується і в XX—XXI ст «Хрестоматія по історії української літератури» (К ,1918, 1919, Кам'янець-на-Поділлю, 1920) О Дорошевича, О Білецького, «Хрестоматія по українській літературі» (Х ,1922) в упорядкуванні автора передмови М Сумцова З'явилися також повні Х за редакцією О Білецького (Давня українська література — К, 1949), М Сулими (Давня українська література — К, 1991), В Яременка та Є Федоренка (Українське слово Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст — У 4 кн — К, 1993—95), В Яременка та Оксани Сліпушко (Золоте слово Хрестоматія літератури України-Русі IX—XV століть — У 2 кн — К, 2002), В Яременка та Вал Шевчука (Слово многоцінне Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху ренесансу та Бароко XV—XVII століть — У 4 кн — К, 2006), Надії Гаєвської (Українська література XIX ст, 2007) та ін Різновидом Х вважаються читанки До Х близькі також антології, які, однак, не підпорядковані навчальній меті

Хрестома́тія з украї́нської літерату́ри в Кана́ді. 1897—2000 — різножанровий збірник творів українських письменників-емігрантів у Канаді (Едмонтон, 2000), упорядкований Яром Славутичем та М Шкандрієм Видання, повторюючи зміст упорядкованої Яром Славутичем «Антології з української літератури в Канаді 1897—1973» (Едмонтон, 1973), поповнилося прозовими та драматичними творами С Чернецького («З глубини пропасти»), М Стечишина («Пайлот Бют»), М Ковшуна («Ворон кряче»), митрополита Іларіона («На чужині») У ньому вміщені поезії І Збури, С Чернецького, П Крата, Мирослава Ірчана, Тетяни Шевчук, М Ічнянського, М Мандрики, В Скорупського, Б Мазепи, Яра Славутича, Віри Ворскло, Б Олександріва, О Гая-Головка, О Смотрича, О Зуєвського, Олександри Черненко, Стефанії Гурко, Марії Голод, В Марочкина, Ярослава Балана, Олександри Кононович та ін, проза Н Дмитрієва, П Карманського, Мирослава Ірчана, І Киріяка, О Лугового, І Боднарчука, Меланії Кравців, Марії Адріяни Китван, О Смотрича, Ольги Мак, Лідії Палій тощо, спогади У Самчука, В Іваниса, О Гая-Головка, В Жили і т д, літературознавчі статті Яра Славутича, Я Розумного, Тетяни Назаренко, Світлани Кузьменко, Ю Клинового і т п У хрестоматії подана бібліографія, складена М Шкандрієм та Яром Славутичем

Христия́нсько-німе́цьке засті́льне товари́ство (*нім Christlich-Deutsche Tischgesellschaft*) — гурток німецьких романтиків, перейнятих антинаполеонівськими та антиметтерніхівськими настроями, заснований у 1811 Л -А фон Арнімом Він сформувався при щойно відкритому очолюваному Й -Г Фіхте Берлінському університеті До товариства належали К -М Брентано, Г фон Кляйст, Й фон Айхендорф, А. фон Шаміссо, Ф. де ла Мот Фуке, К.-Ф. фон Савіньї, Й -Ф Райгардт Гурток підтримував король Пруссії Фрідріх-Вільгельм IV (1840—57)

Христоцентри́зм — домінантна ознака середньовічних пам'яток писемності, зосереджених на висвітленні містерії Ісуса Христа та апостолів Їх авторами були отці церкви, духовні сподвижники Х позначався на жанровій специфіці тогочасних творів (апокрифи, агіографії, хроніки, притчі, ораторсько-повчальна проза, церковний спів, шкільна драма тощо), естетичні критерії в яких відігравали другорядну роль У давній українській літературі, яку не зачепили процеси секуляризації, Х був визначальним до кінця XIX ст

Хрі́я (*грец chreia оповіщення*) — промова на задану тему в ораторському мистецтві, лаконічний анекдотичний дотепний текст, інколи дидактичного чи філософського змісту (наприклад, «*Не жити, щоб їсти, а їсти, щоб жити*»), зазвичай виконуваний під час імпровізованих вистав на майданах, ярмарках Х іноді близька до сентенції, гноми, хіазму, максими, завжди пов'язана із конкретною ситуацією, з епізодом біографії відомої особи Характерним зразком жанру був упорядкований Мітроклом збірник про вчинки Діогена Синопського (V—IV ст до н е) У Візантії Х вводилася до вправ із риторики (прогімнасми), що відображено у працях Гермогена Тарсійського (прибл 160—230) Близькою до Х вважається апофегма, що спостерігалася у «Письмовнику» Курганова (XVIII ст), в якому був розділ «Давні апофегми» Нині цей термін не вживається

Хро́ніка (*грец chronika літопис, від chronos час*) — різновид історичного твору, в якому лише погрічно, іноді — у вигляді новел, фіксуються певні громадські, політичні, родинні події, пов'язані з періодами діяльності певних осіб, відрізняється від багатоаспектного, різножанрового літопису Середньовічний жанр, поширений у Візантії, Франції, Англії, Чехії та ін, формувався з урахуванням традиції єгипетських, шумерських, гетських, римських анналів, вавилонських Х, біблійних Книги Суддів, Царств, Параліпоменона, ісландських саг і т д Суто літературного матеріалу у Х обмаль, переважає чітко сформульована достовірна інформація Поширеними творами цього жанру є англосаксонські Х, започатковані за короля уессенського Альфреда Великого (849—901), «Нова історія» англосаксонського ченця Едмера Кентерберійського, де охоплені події від 1066 до 1122, «Всесвітня історія» Флоренса Вустерського, «Історія бриттів» Гальфріда Монмаутського, який поширив версію кельтського Артурівського циклу, суголосний з авантюрним романом наратив Жана Фруассара, «Чеська хроніка» Козьми Празького (прибл 1045—1125), віршована «Далімілова хроніка», доведена до 1314, польська «Хроніка і діяння князів та правителів польських» (1113—16) каноніка Галла Аноніма, «Історія Польщі» Яна Длугоша (1413—86), змальована Т Мором (1513) історія Річарда III, описана Е Холлом історія Англії від правління Генріха IV до XVII ст тощо Наприкінці XVI ст була написана «Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі» Матвія Стрийковського, де йшлося, зокрема, про битву вояків Костянтина Острозького з татарами Жанр Х був відомий і в Україні доби бароко, найчастіше його твори писалися при монастирях, як-от «Хроніка Києво-Михайлівського золотоверхого монастиря» чи «Хроніка Мот-

ронинського монастиря» Значними були «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» (1577) Р Голіншеда (помер прибл у 1580) та ін Їх дані, художньо осмисливши, використовував В Шекспір у власних п'єсах-хроніках («Річард II», «Річард III», «Генріх VI», «Генріх V», «Генріх VIII»), де закарбував час як незворотний рух, якому підпорядковані дії та долі персонажів Тому тут актуалізується екстенсивний сюжет, стрімке чергування сцен, ритмічний плин зображуваних подій, за основу якого узяте історично фіксоване явище Цим драма відрізняється від щоденника, в центрі якого перебуває суб'єкт історичного процесу, й від роману, основою якого є характери персонажів, реалізовані в історичній ситуації Традиція Х та шекспірівської драми позначилася на багатьох наративних жанрах, доповнюваних біографіями, щоденниками, спогадами як-от повість «Сімейна хроніка» С Аксакова, романи — родинні Х «Люборацькі» А Свидницького, «Будденброки» Т Манна, «Вербівчани» А Іщука та ін Поширювалася також історична Х («Хроніка за доби Карла IX» П Меріме) Розвиток жанру в XX ст пов'язаний з еволюцією епічної манери («Ost» У Самчука), з тяжінням до документальності («Сад Гетсиманський» І Багряного) Х також називають лаконічні інформаційні замітки, повідомлення про події громадського життя за короткий термін, часто подають на сторінках періодичних видань, транслюють каналами радіомовлення та телебачення Існують такі її різновиди, як фотохроніка, кінохроніка Принцип Х покладено в основу фентезі («Володар кілець» Дж Р Р Толкіна, «Хроніки Нарнії» К Льюїса та ін)

«Хро́ніка» — український культурологічний альманах, заснований 1992 Обов'язки головного редактора виконує Ю Буряк За час існування було надруковано біля 70 чисел досить містких за обсягом видань універсального змісту, більша частина яких висвітлює проблеми культури і літератури Серед них привертають увагу тематичні випуски, присвячені княгині Ользі, князеві Володимиру, Антонію та Феодосію Печерським, Петру Могилі, В Вернадському та ін, зв'язкам української та зарубіжної культури і письменства, стильовим тенденціям тощо

Хроніка́т (*грец chronika літопис*) — багатоепізодний усний наратив з цілісною, іноді циклізованою композицією, що перетворився на оповідну традицію і став основою трансформації реальних фактів, зберігає історичну пам'ять про минуле Його зразками вважаються скандинавські родові саги Автор цього терміна К Сідов вважає, що прозові твори з аналогічними ознаками можна віднайти у фольклорі будь-якого народу

Хроніке́р (*грец chronika літопис*) — журналіст, який працює з хронікою, інформує про поточні події

Хроні́ст (*грец chronos час*) — автор середньовічної хроніки

Хроногра́ма (*грец chronos час і gramma риска, літера*) — латинський вірш, у якому великі літери підібрані так, щоб, застосовуючи римську систему числення (Y, X, L, I тощо), відтворити рік події, про яку йдеться у творі

Хроно́граф (*грец chronos час і graphō пишу, креслю*) — жанр історичної нарації в давній літературі, белетризований зведений огляд історії Його основи за-кладалися у Візантії на підставі потреби обґрунтування християнства як світового віровчення Одним із перших зразків цього жанру були «Хронологічні таблиці та скорочений виклад загальної історії еллінів і варварів» єпископа Євсевія Памфіла Кесарійського (III—IV ст) Пам'ятка фіксувала важливі події в країнах Сходу, Давній Греції, державі Александра Македонського, Римі, Візантії У писемності Київської Русі поширилися перекладні візантійські Х повністю не збережена «Всесвітня хронографія» антіохійця Івана Малали (VI ст), перекладена для болгарського царя Сімеона (893—924), «Коротка історія Георгія Амартола» (IX ст), відома у Києворуському списку (XIII ст) під назвою «Літовникъ скращенъ отъ различныхъ літописцъ [ ]», «Витяг з історії» Івана Зохарі (XI—XII ст), твір Костянтина Манассії (XII ст) Перші два Х стали основою Повісті минулих літ Відомим був також латиномовний нарис всесвітньої історії (354) римлянина Іполита Твори знайомили з історією, дохристиянською і християнською міфологією, культурами різних народів, насамперед візантійською і римською Один із Х, названий руським, був складений сербом Пахомієм Логофетом (1442), пізніше мав п'ятсот списків, відомий у редакціях 1512, 1599, 1601, 1617, 1620 Ідеться про середньовічний «Літописець еллінський та римський», який містив виклад все-світньої історії від давнини до правління візантійського імператора Романа Лакапіна (920—944) з переліком на-ступних візантійських зверхників аж до Мануйла Палеолога (1391—1404) та додану руську статтю про завоювання Константинополя хрестоносцями (1204) У пам'ятці, крім римських джерел, використані києворуські та південнослов'янські літописи, історичні повісті, агіографії тощо, ймовірно, вперше сформульовано міф про Москву як про «третій Рим» Відомий також «Західноруський» Х (середина XVI ст), основою якого були друга редакція «Літописця еллінського та римського», переклади Костянтина Манассії і «Всесвітньої історії» М Бельського Під впливом таких текстів у нові редакції Х, передусім на Волині (друга половина XVII ст), включали місцевий матеріал Так виникло «Сказаніє Єпіфанія про Богородицю» та ін Відомі також Троїцький, Софійський Х та ін Традиція Х сприяла появі наукових праць на зразок «Синопсису» (1674) Інокентія Гізеля та козацьких літописів Історія жанру вивчена недостатньо

Хроногра́фія (*грец chronos час і graphō пишу, креслю*) — різновид письменства, започаткований в античну добу, що подає опис давніх територій, застосовуючи різні історичні, етнографічні матеріали очевидців До цього жанру зверталися Стратон, Птоломей, Помпоній Мела, Тацит та ін Х була популярна і за доби середньовіччя, видозмінившись у провансальську літературу, а пізніше — у жанр подорожей

Хронологі́чне переста́влення (*грец chronos час і logos слово, вчення*) — прийом переставляння певних епізодів, розділів, частин композиції, зумовлений логікою нарративу прозових творів Так, новели роману «Дім на горі» Вал Шевчука були написані раніше за повість-преамбулу, але в публікаціях з'явилися після неї Х п співвідносне з монтажем, особливо у кіноповістях, кінематографії

Хроноло́гія (*грец chronos час і logos слово, вчення*) — виклад подій у часовій послідовності, допоміжна історична дисципліна, яка встановлює точні

дати історичних подій, фактів літературного життя, документів, творчої і видавничої історії літературних творів Так, І Франко надавав великого значення точному датуванню окремих поезій Лесі Українки, щоб якомога адекватніше простежити розвиток її таланту, зміну тематики Для історико-типологічних висновків щодо оновлення художнього мислення показовим видається встановлення інтенсивності публікації творів М Коцюбинського, В Стефаника, Лесі Українки, Ольги Кобилянської та багатьох інших митців Нової Генерації у часовому відрізку межі XIX—XX ст Історики літератури часто застосовують синхронічні таблиці для унаочнення розвитку письменства У книгодрукуванні Х називає компонент структури друкованого видання, вважається одним із складників науково-довідкового апарату книги, подається у вигляді переліку історичних подій, співвіднесених із точними датами, або як спеціальні таблиці

Хро́нос ке́нос — структурна ритмічна пауза в античних віршах

Хро́нос про́тос (*грец chronos protos первинний час*) — в античному віршуванні — узвичаєна тривалість вимови короткого звука, найменша одиниця підрахунку часу у версі Те саме, що й мора

Хроното́п (*грец chronos час і topos місце*) — «істотний взаємозв'язок часових та просторових зв'язків, художньо освоєних літературою», за допомогою яких визначається жанр та жанрові різновиди, «образ людини у літературі», термін М Бахтіна (стаття «Форми часу і хронотопу в романі», 1975), запозичений з природознавчих наук Враховуючи трактування І Кантом пізнавальних категорій простору і часу з погляду естетики, міркування Г-Е Лессінга («Лаокоон», 1766), він вважав, що час концентрується, стає «художньо видимим», а простір ущільнюється, «інтенсифікується, вводиться у рух часу, сюжету, історії» у жанрових утвореннях, сприйнятих за достеменний Х, названий формально-змістовою категорією, завдяки якій вдається «потрапити на терени сенсів» Концепція М Бахтіна стосується взаємозалежності простору й часу у літературних творах, окреслює стосунки між автором і персонажем його твору, проблему кута зору, тобто просторово-часових «форм героя» та «теорії світобачення й довкілля», висвітлює емоційно забарвлені просторово-часові аспекти письменства та змальованих персонажів Часто Х співвідносять із мотивом, темою, обставиною часу і місця дії, або, як наголошував М Бахтін, із насиченим емоційно-ціннісною інтенсивністю порогом, коли увиразнено мотив зустрічі, життєвий перелом, кризу в житті літературних героїв Так, у прозі Ф Достоєвського цей поріг набував метафоричної, символічної, відкритої, часто імпліцитної форми сходів, коридору, світлиць, салонів, вулиць, площ, провінційних містечок і т д, де розгорталися події «падінь, воскресінь, оновлень, прозрінь, рішень, які визначають усе життя людини» Крім таких Х, йдеться також про ідилічні, містеріальні, карнавальні У художніх текстах дійсність може бути змодельована варіативно, враховуючи розмаїття просторово-часових комплексів, які визначають координати художнього світу, наділені власними характеристиками Так, Х пригоди у повісті «Дафніс і Хлоя» Лонга відтворює абстрактний час, складається з низки не пов'язаних між собою зворотних епізодів, поєднаних із неспецифічним, невизначеним краєвидом Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний та розповідний його види Так, виявляють розбіжність між тим, коли згадані описані події відбулись, і тим, коли про них повідомив наратор як свідок і учасник цих подій чи інформатор, який довідався про них Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів, локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення) Х залежить від жанру, особливостей стильової тенденції чи ідіостилю

Хуабе́нь (*кит, букв основа речей*) — жанр китайського середньовічного письменства, світська оповідь (XI—XVIII ст), що виникла на основі записів народних імпровізованих історій та їх стилізації й імітації Фабули могли запозичитися і з танських новел Вплив буддизму на Х був незначним, проте надавався простір фантазіям, що маскувалися під реальні події В основу творів покладені історичні та побутові, іноді авантюрні фабули, що часто мали комічний ефект, відтворювалися мотиви судочинства, героїчні, еротичні, чарівні тощо, а також їх поєднання Персонажі репрезентували всі міські стани, у них окреслювалася одна провідна риса характеру Мова була близькою до живонародної, почасти грубуватої Прозова повість з багатьма дотепними епізодами і мальовничими замальовками мала віршовий вступ та кінцівку, віршові вставки містилися і в основній частині тексту, пересипаного прислів'ями Найвідомішим автором жанру був Лін Менчу (1580—1644), перше зведення Х належить Фен Менлуну (1574—1646) Особливо популярним був збірник XVII ст «Цзінь гу ці гуань» («Дивовижні історії сьогодення і минувшини», 1632—44), упорядкований Бао Вен Лаоженем (псевдонім)

Хугля́ри — мандрівні актори іспанського середньовічного театру XI—XII ст, виконавці язичницьких життєрадісних вистав

Худо́жнє ми́слення — синтезований психічний процес, який зумовлює написання творів, що мають неперебутню естетичну вартість Психологія, характеризуючи мислення індивіда як пізнавальну діяльність, яка узагальнює довкілля, відображене у формі понять, суджень умовиводів, визначає такі його різновиди інтуїтивне, наочно-діяльне, наочно-образне, практичне, словесно-логічне, творче, теоретичне Х м є наочно-образним процесом, збагаченим понятійними та інтуїтивними елементами, який реалізується у мовних засобах У ньому переважають уявлення та образи уяви, почуття, які завдяки багатству асоціацій витворюють конкретно-чуттєву інтенціональну художню дійсність Образне бачення письменника близьке до понятійного мислення тому, що також зіставляє, відмежовує, диференціює, групує образи відповідно до певних ідеалів, концепцій письменника, який все ним бачене, відчуте, пережите може втілити, передати читачам у слові Його мовний матеріал представлений висловленнями, фразами, думками, активізованими наратором, персонажем чи ліричним героєм Він їх чує промовленими або промисленими Тому вони завжди перебувають у

певних діалогічних відношеннях, наснажені чимось суб'єктивним світом, несуть у собі своє і чуже, інше значення Цим образно-словесне Х м письменника відрізняється від Х м маляра, де домінує наочно-образний елемент, об'єм, відображений у барві, тощо Теоретичне мислення науковця також відбувається на базі мовних засобів, але у ньому головну роль виконує логічно-понятійний компонент Письменник як людина з властивим їй типом світобачення не обмежується сферою образного чи понятійного мислення він свої інтуїтивні осяяння осмислює, а логічні роздуми збагачує почуттями залежно від того, який жанр обрав для свого висловлювання Моделлю цього процесу може бути вірш «До моєї пісні» Б -І Антонича

Крутиться світ весняний і зелений
Ясень співає, і серце співа
Пісня натхненним кружля веретеном
На веретені сріблятъся слова
Ясень, осяяний сонцем упився,
Перстень натхнення на серці тремтить
Гей же, п'яній, і лети, і крутися,
пісне моїх двадцятьох і трьох літ[1]

Худо́жнє радіомо́влення — різновид мовлення, який пропагує художню літературу, популяризує кращі твори різних жанрів, впливає на естетичні смаки слухачів Видами Х р вважаються радіокомпозиція, радіобесіда, радіовистава, радіонарис, літературний портрет, літературна вікторина

Худо́жнє чита́ння — жанр естрадного мистецтва, що полягає у публічному виконанні читцем творів літератури, публіцистики тощо

Худо́жник-декора́тор — автор художнього оформлення вистави або виконавець його ескізів

Худо́жні за́соби — сукупність зображально-виражальних засобів, прийомів, способів діяльності письменника, за допомогою яких він творить нову художню дійсність за естетичними критеріями, рівнозначну будь-якій реальності довколишнього світу Він не тільки зображає, тобто оперує міметичними принципами, а й виражає своїм твором духовні цінності і таким чином одуховнює світ, спонукає його розкриватися за ідеалами краси та істини До Х з належать тропи (епітет, порівняння, алегорія, гіпербола, перифраз, символ, оксиморон, літота, метонімія тощо), стилістичні фігури (повтори, градація, паралелізм, інверсія, еліпс тощо), принципи фоніки (інструментація, звуконаслідування, анафора, епіфора тощо), формотвірні засоби кожного роду літератури (сюжет, композиція, портрет, пейзаж, інтер'єр, монологи, діалоги персонажів, мова автора і наратора) Водночас вони виступають прийомами характеротворення, засобами художньої типізації Все залежить від того, які функції Х з виконують, на якому рівні структури художнього твору розглядаються, з якою метою в кожному випадку вживаються, бо будь-який прийом, спосіб дії виступає засобом тільки стосовно мети Х з є елементами майстерності письменника (спосіб образотворення, мовно-стилістична вправність тощо), які сприяють розкриттю його таланту, створюють неповторну своєрідність художньої літератури

Худо́жній про́стір (*нім Raumgestalung inder Dichtung, англ spatial form in literature, франц espace litratire, польс. przestrzn w dziele litrrachcim, рос художественное пространство*) — простір, відтворений у літературному творі При цьому використовуються такі зображально-виражальні засоби, які можуть викликати у читача відчуття протяжності, перспективи, сформувати уявлення про краєвид Д Лихачов, аналізуючи середньовічну літературу, дійшов висновку, що в літописах, ходіннях, житіях святих тощо важливе значення має переміщення героїв у просторі, образ дороги Аналогічна фабула поширена і в новітній прозі, як-от у повісті «Вогненне коло» І Багряного Вона характерна для багатьох жанрів, зокрема для подорожей, пригодницької та авантюрної літератури, виконує сюжетотвірну функцію («Одіссея» Гомера, «Енеїда» І Котляревського, «Улісс» Дж Джойса) Х п буває замкнутим (чарівна казка), розімкнутим (літературні твори, наприклад роман «Жовтий князь» В Барки), сценічним (властивий драматургії і театру), має здатність до зміщення (лірика представників «Празької школи», виповнена історіософськими мотивами) Класицисти об'єднали Х п із часом і дією у теорії трьох єдностей Для зображення певної місцевості вживається поняття «локальний колорит» У літературознавстві при жанровій характеристиці певного твору вживаються терміни «романний», «повістевий», «новелістичний», «ліричний» Х п тощо

Худо́жній стиль (*нім kunstlerischer Stil, англ artistic style, франц style artistique, польс. styl artystyczny*) — різновид літературної мови, що, відображаючи особливий тип артистичного мислення, створює іншу дійсність, рівнозначну довколишній Мова в Х с виконує насамперед естетичну функцію, характеризується особливою стилістичною формою, багатоплановими семантичними полями, на які впливають розкута уява, фантазія несподівані асоціативні зв'язки, використання тропів письменником Художній мові властиві розмаїта лексика (від просторічної до нормативної), аграматичні вирази, звернення до інтертекстів, увага до найтонших емоційних нюансів тощо Х с, на відміну від загальнонаціональної мови, існує лише в межах конкретного літературного твору Об'єднуючи різні жанри, стилі та ідіостилі, формуючи мовну картину світу, розкриваючи невичерпний потенціал національної мови, Х с застосовує традиційні тропи та стилістичні фігури, трансформує наявні стильові тенденції, використовує надбання міфів, фольклору, публіцистики, науки, маючи на меті забезпечити емоційно-образний вплив на читача

Худо́жній час — час, відтворений у літературному творі Х ч може бути зображений, за спостереженням Д Лихачова, у вигляді «короткого або довгого проміжку», може «тривати повільно або з перервами», рухатися пришвидшено, бути послідовним чи непослідовним, повертатися назад і «забігати» наперед Х ч може бути тісно пов'язаний з історичним часом або замикатися на собі Маючи суб'єктивні виміри та об'єктивні закономірності, він залежить від жанру, стильової тенденції, школи, які спираються на тривалу, зокрема уснопоетичну, традицію Вона стосується лірики (сучасність), епосу чи казки (минуле), фіксує наявність міфу Під час розпаду архаїчних обрядових моделей зростав рівень умовностей Якщо в епосі темп наративу не випереджав часу зображуваних подій, то в казці це було можливо, хоча оповідь в обох випадках мала чіткий лінійний вигляд

У романі автор міг використовувати Х ч так, як вважав за доцільне Отже, часові масштаби можуть бути відносно широкими, наративний темп — лінійним, циклічним, рівномірним, нерівномірним, паралельним, спіралеподібним, круглим тощо Можуть існувати збіги та розбіжності між композиційним і сюжетним часом, гостріше відчуваються колізії між нефіксованою та локалізованою у просторі позиціями наратора, якому поступається автор Своє розуміння історичного та Х ч Ж Дельоз обстоює, запроваджуючи поняття «хронос»

Худóжність (*нім Kunstwertikeit, Kunstlerische, англ artistry, франц art, польс artyzm, рос художественность*) — складний комплекс структурних властивостей творів мистецтва, яскрава образність, що відрізняє письменство від науки, котра оперує категоріями логіки Термін запроваджений у XIX ст, вживається в українському, російському, білоруському, болгарському мистецтвознавстві (літературознавстві) як синонім понять «артизм» чи «артистизм», поширених у мистецтвознавстві інших європейських країн, але не тотожний поняттю «естетичне» У вужчому розумінні йдеться про оцінювання завершеності, досконалості, «чуттєвої викінченості» (Г-В-Ф Гегель), адекватного втілення творчого задуму Художнє явище відрізняється від наукового чи побутового естетичним смисловим наповненням Передумовою Х твору вважається творчий потенціал митця, охопленого оригінальною ідеєю, що спонукає до одивнення вживаних образів Тут першорядну роль відіграє тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю, що відповідають певному мистецькому канону або суперечать йому, потребують нагального оновлення усталених еталонів і топосів Х може бути строго впорядкованою, замкнутою, як у класицистів чи реалістів, або відкритою, як у творах бароко, романтизму, модернізму, де ще зберігалися доцентрові тенденції, а також у текстах постмодернізму з його апологетизацією децентризму

Худóжньо-белетристúчний стиль — стиль, який характеризує поєднання комунікативної та естетичної функцій мови як засобу художнього образотворення, що зумовлює широке використання розмаїтих експресивних, лексико-фразеологічних одиниць, стилістичних елементів, граматично-синтаксичних форм, притаманних як нормативній літературній мові, так і просторіччю, діалектизмам, соціолектам тощо Використання різних груп лексики, високих та низьких стилів сприяє егалітаризації (белетризації) художнього наративу, розрахованого на масового читача

Худóжньо-документáльні твóри — художні твори, в основу яких покладені реальні події та їх учасники Зразком Х-д т є роман «Сад Гетсиманський» І Багряного

Худóжня біогрáфія — художній твір, в основу якого покладено зображення життя непересічної особистості з використанням біографічних фактів та вірогідної вигадки Цим він відрізняється від біографічної повісті (роману, оповідання), обмеженої лише реальним моментом життя письменника чи іншої видатної особи Поняття обґрунтував А Костенко (стаття «На лінії зіткнення»), маючи на увазі відтворення у наративі життєписної канви Поглибила сенс Х б Галина Грегуль (дисертація «Українська біографічна проза першої половини XX століття жанрово-стильовий аспект», К, 2004), оперуючи ним при аналізі прози В Домонтовича, С Васильченка та ін

Худóжня дíйсність — автономна образна картина, створена уявою письменника і втілена в тексті твору, складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо), постає явищем відмінним, іншим, але рівнозначним довкіллю Х д концептуальна, вважається цілісною і водночас безмежною, «зосередженою єдністю» (Г-В-Ф Гегель), співвідносною з предметною, соціальною і психологічною реальністю, автор наділяє її антропоморфними і просторово-часовими вимірами, упорядковує за допомогою композиції відповідно до свого задуму У цьому сенсі Х д видається духовно-інтенціональним утворенням із власною структурою, трактується як особлива художньо-естетична реальність, що конкретизується передусім у зв'язку з її суб'єктом (письменник) і формою втілення (світ художнього твору) Х д постає у двох планах — автора та героя, між якими, за спостереженням М Бахтіна («Естетика словесної творчості», 1979), формуються три типи стосунків «герой опановує автора», «автор опановує героя», «герой сам стає автором» Завдяки цьому авторська свідомість розмежовується на «свою» та «чужу», між якими розвивається напружений діалог, що витворює ілюзію об'єктивності Х д, де існують відмінні від автора образи-персонажі, літературні герої, що немовби живуть своїм життям, незважаючи на відоме, притаманне передусім метанаративам, всевідання письменника У Х д перемежовуються внутрішні та зовнішні події, між якими часто виникають конфлікти, але здебільшого помітна поліфонія, не обмежена масштабністю зображення, кількістю персонажів чи фабульних ліній, сюжетних переплетінь, жанрових обсягів Своєрідність Х д зумовлена темою (тематикою), ідейною настановою, композицією і стилем твору, національним світосприйняттям, загальнолюдськими цінностями, окреслюється ліричним, романтичним, іронічним, сатиричним тощо пафосом Органічність Х д залежить від рівня таланту певного автора, його естетичних смаків, світобачення, культури, поза якими неможливе достеменне письменство

Худóжня літератýра (*нім schone Literatur, Dichtung, англ belles-letters, poetry, франц belles lettres, польс literatura piękna, рос художественная литература*) — див **Літератýра**.

Худóжня прáвда — основне поняття теорії реалізму, яке характеризує подібність створеного митцями світу та реальної дійсності, так зване відтворення життя у формах життя Х п мусить співвідноситись із правдою історії, але не бути її копією Відтворені чи витворені уявою письменника предмети, постаті, події видаються узагальненими, типовими образами, залишаючись водночас правдивими чи правдоподібними Більшу чи меншу відмінність Х п від довкілля усвідомлював перший теоретик теорії мімезису Арістотель, який наголошував, що історія показує те, що відбулося, а поезія — те, що, ймовірно, могло відбутися У його «Поетиці» ви-значалися поняття гіперболи, літоти, які передавали перебільшення або применшення ознак реальних явищ при їх мистецькому зображенні, а поняття метафори, мето-

німії виражали розуміння зображення цих явищ за аналогією, подібністю чи кількісним заміщенням. Щоб пояснити специфіку мистецтва, яке, своєрідно наслідуючи реалії, не зводиться до натуралістичного копіювання, теоретики літератури розробляли різні поняття і пропонували відповідні їм терміни: «художня дійсність», «художній час», «художній простір», «естетична ідея» тощо. Феноменологи, відкидаючи міметичні ідеї, які затемнюють специфіку художньої творчості, запропонували (Р. Інгарден) поняття інтенціональності мистецтва. Термін «Х. п.» виконує іншу методолого-евристичну функцію у творах, написаних із засад модернізму чи авангардизму. Тому критики і теоретики літератури, які вважають, що Х. п. обмежена лише міметичною сферою, не сприймають таких текстів, оголошують їх свідченням кризи, спотворенням суті мистецтва, відступом від законів творчості, хоч насправді йдеться про альтернативний характер художнього освоєння Х. п.

Худóжня твóрчість — див.: **Твóрчість.**

Хуторя́нство — синонім провінційності у літературі (мистецтві), що зводиться до звуженого розуміння її творчих завдань, прагнення обмежити їх зображенням ідилічних картин, позбавлених соціального зла. Ця тенденція не має чітко визначеного тематичного дискурсу; зводиться до одноманітних топосів, небажання оновлювати сутність художньої свідомості. Яскравими прикладами Х. в українській літературі може бути критикована М. Хвильовим «червона просвіта» або футуризм періоду Нової Генерації, який Едвард Стріха (К. Буревій) назвав хуторизмом. У першому випадку йдеться про безживний пасеїзм та популізм, у друго-му — про безґрунтянство та паразитування на стандартах цивілізації, засуджених у «Присмерку Європи» (1918) О. Шпенглером. Не слід співвідносити Х. з руссоїзмом, із сковородинськими пошуками природної людини, зі збереженням захисних етногенетичних основ життя й мистецтва, втрата яких може призвести до хаосу.

«Хюрлукгá та Хемрá» — туркменський анонімний дастан, відомий також у Казахстані, Узбекистані, Киргизії, створений на основі іранської казки «Хурлега» та її віршової переробки «Хамро ва Хурліко» (XVIII ст.) узбецького поета Сайкалі. Дастан має два паралельних сюжети, пов'язані іменами персонажів. У першому йдеться про реальні події: бездітний єгипетський шах просить в Аллаха дітей, у нього з'являються три сини та дочка, але сини мають померти, як тільки їм виповниться чотирнадцять літ. Щоб не бачити їх смерті, батько спровадив їх до охопленого голодом Китаю, де один з братів — Хемра роздав хліб тамтешнім людям, запросивши їх до Єгипту, і цим урятував себе та братів від справдження пророцтва. Другий сюжет активізує фантастичну версію: батько в аналогічній ситуації послав синів на пошуки чарівного солов'я, здатного говорити, якого Хемрі допомогла віднайти володарка саду Ірем вродлива Хюрлукга. По дорозі додому заздрісні брати вбили Хемру, відібрали у нього солов'я, але той розповів шаху правду. Хюрлукга врятувала Хемру за допомогою живої води. Дастан, у якому кинуто виклик фатуму, був популярним, у XIX ст. неодноразово перевидавався літографічним способом. Його вивчав академік В. Радлов («Зразки народної літератури північних тюркських племен», 1885).

Хюбрíс (*франц. l'hubris, від грец. ubris: нестриманість*) — передпорогові форми стихійних процесів, які зумовлюють нестійке функціонування певної системи, відкривають для неї різні можливі варіанти існування. Поняття, запроваджене постмодернізмом, використовується для пояснення нестабільних явищ історії культури та письменства. Так, для античного світу воно відповідне піфагорійському поняттю «безмежне», називається «апейрона» у теорії Анаксимандра, пов'язане із розумінням сутності хаосу, його внутрішнього нуртування. Х. засвідчує відмову від застосування причиново-наслідкових зв'язків при аналізі тексту, використання можливостей динаміки нелінійних структур, що виявляють схильність «розривати всі обмеження і долати будь-які кордони» (Ханна Аренд), призводять до непередбачуваних наслідків. У таких процесах вбачають іманентну креативність Х., що спостерігається, зокрема, під час інсайту. Проблема передпорогових форм стихійних процесів детально висвітлена теорією психоаналізу: йдеться про колізії несвідомого і свідомого, яке намагається його приборкати, про енергію лібідо. Спираючись на практику фройдизму і неофройдизму, М. Фуко вбачає у Х., попри труднощі опанування внутрішніми психічними стихіями, ідею самоорганізації («техніку себе») «естетики існування», дає змогу особистості реалізувати себе в гармонії.

Ц

Цви́нтарна поéзія, або **Кладови́щенська поéзія** (*англ. graveyard poetry, нім. Kirchhofpoesie*) — жанр медитативної лірики XVII — початку XIX ст., започаткований твором «Думки про кладовище та місця поховання мертвих» (1656) німецького поета А. Гріфіуса. Із середини XVIII ст. Ц. п. — течія в англійській ліриці («Нічні вірші про смерть» Т. Парнелла, «Скарга, або Нічні роздуми» Е. Юнга, «Могила» Р. Блера, «Елегія, написана на сільському цвинтарі» Т. Грея), що розвивалась у межах сентименталізму та передромантизму, осмислювала ірраціональні проблеми буття, його нетривкість і почасти марність у видимих формах. Скорботні медитації поєднувалися тут зі стійкими пейзажними мотивами кладовища як осереддя мудрості, протиставленого зарозумілій учености. Ц. п. поширилась і в інших європейських літературах: «Усамітнення» Й.-Ф. фон Кронегка, «Елегія на сільському цвинтарі» Л.-Г.-Г. Хелті, «Кладовище» Л. Тіка, «Могила» Г. Легуве, «Гробниця юного раттая» Ш. Ж. Л. де Шендолле, «Гробниці» І. Піндемоте, «Кладовище» М. Карамзіна, «Кладовище» Г. Камєнєва тощо. Ц. п., не втрачаючи сумної настроєвості, тематично поволі виходила за межі кладовища, як-от у вірші «Коли за містом я замислений блукаю...» О. Пушкіна чи «Морське кладовище» П. Валері. В українській поезії XIX ст. вона помітна у творчості

А. Метлинського. У XX ст. до мотивів Ц. п. зверталися модерністи (символісти та неоромантики), лірика яких усувала непримиренне, неприродне протистояння життя і смерті, вимагала не легковажного ставлення до смерті, а вміння і мужності глянути у вічі невідворотному, що притаманне народному світобаченню: М. Вороний («Мерці»), П. Савченко («На цвинтарі, серед хрестів похилих...»), Олександр Олесь («Не дивися в душу: труни там сумні...»), Леся Українка («Пісні з кладовища»), М. Зеров («Вже теплий Олексій...»), М. Бажан («Пильніше й глибше вдуматися в себе...»), М. Вінграновський («До себе»), І. Драч («Ховали два Майбороди Малишка...») та ін. Ц. п. відрізняється від реквієму відсутністю скорботно-патетичних настроїв.

Цезу́ра (*лат. caesura: перетин, від caedo: рубаю*) — постійна ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка поділяє його на дві, іноді три рівні або нерівні частини. Класичним прикладом симетричного поділу рядка з Ц. після третьої стопи можуть бути «Олександрійські вірші» М. Зерова:

Братерство давніх днів, // розкішне любе гроно!
Озвися ти хоч раз // до вигнанця́ Назона [...].

Таку Ц. називають ще великою, або медіаною, коли вона має стале місце у багатоскладових канонічних віршових формах: в александрійському вірші, у тринадцятискладнику, в гекзаметрі. Вона полегшує прочитання, звучання довгого віршового рядка, розмежованого на півверси, ритмічні такти, наприклад, у силабічних віршах, зокрема в коломийках. На відміну від античної версифікації, де Ц., як правило, припадає на середину стопи, в сучасній силабо-тоніці вона збігається з межею стопи, поділяючи верс здебільшого на дві частини у чотиристопних, п'ятистопних або шестистопних розмірах. Так, у п'ятистопному ямбі Ц. вживається після другої стопи, у шестистопному — після третьої:

Твоя стріла // прошиє тонким свистом
Ранкове скло // над степом запашним
(Ю. Дараган).

Ц., що припала на другу стопу, вважається п'ятиполовинною, на четверту — семиполовинною. Ц., розташовану після наголошеного складу, називають чоловічою (окситонною), після ненаголошеного — жіночою (парокситонною). Українській поезії притаманна також подвійна Ц.:

Живуть під містом, // наче у казках, //
кити, дельфіни і тритони
в густій і чорній, // мов смола, воді, //
в страшних пивницях сто [...] (Б.-І. Антонич).

У цитованому уривку перша Ц. виконує роль медіани (велика пауза), а друга — малої Ц., або коротенької паузи. Ц., як і клаузулу, також розрізняють за закінченням: акаталектичній клаузулі, як в александрійському вірші, відповідає метрична (квантитативна) Ц., каталектичній — ліпометрична, гіпердактилічній — гіперметрична. Так, ліпометрична Ц. спостерігається, коли останній стопі віршового рядка бракує повноти метроструктури, тобто її усічено:

Я іду по рейці // і хитаюсь,
Чи дійду до віку, // чи впаду.
Ліс спинивсь. // Ліс, мов зелений заєць,
Задивився // на мою ходу (М. Йогансен).

Гіперметрична Ц. притаманна подовженій стопі:

Ніхто, ніяк, // нічим не спинить
Людьми угноєний // прогрес (І. Світличний).

Ц. може пересуватися в межах рядка або змінювати своє розташування в межах стопи:

І пішов я тоді // до Петлюри,
бо у мене // штанів не було.
Скільки нас, // отаких,// коло муру
од червоної кулі // лягло (В. Сосюра).

У випадку застосування ритмічної паузи використовується паузна Ц. Зазвичай така ритмічно-інтонаційна пауза виникає при словоподілі в середині стопи, на відміну від дієрези, де словоподіл збігається з кінцем стопи.

Цезуро́ваний сила́бік — див.: **Восьмискла́дник**.

Цензу́ра (*нім. Zensur, від лат. censura, зз censeo: оцінюю, висловлюю думку*) — контроль офіційної (світської або духовної) влади за змістом, випуском у світ і поширенням друкованої продукції, творів сценічного, образотворчого та кіномистецтва, радіо- і телепередач, іноді і приватного листування (перлюстрація) з метою недопущення чи обмеження поширення ідей, інформації, що визначені владою як небажані або шкідливі. Ц. започаткована за римського єпископа (папи) Геласія І (494), коли був укладений список неприйнятних для християнства апокрифів. За часів римського папи Павла IV (1557) з'явився «Індекс заборонених книг» для інквізиційних трибуналів. Ц. скасовували в Англії (1694), Франції (1789), у багатьох країнах Європи (1848) як перешкоду інтелектуальній діяльності, розкриттю творчого потенціалу митця. Ц. щодо культури переможеного народу запроваджує нація-завойовник. Так, щодо України, яка перебувала у повній залежності від Російської імперії, були застосовані духовна (релігійна) Ц. та запроваджена в 1720 цивільна, затверджена в 1804, поглиблена статутами 1826 та 1828. Ц. зафіксована в указі Петра І про заборону українського книговидання (1720), Катерини II про заборону викладання книжною українською мовою у Києво-Могилянській академії (1754), Валуєвським циркуляром (1863), Емським указом (1876), указом Миколи II про скасування української преси (1914). Радянська влада з 1922 запроваджує свої форми Ц. що негативно позначилося на становленні й розвитку української літератури. Так, голова головполітпросвіти Надія Крупська, нехтуючи проголошеним більшовиками Декретом про друк від 7 листопада 1917, поширила обов'язкову для виконання «Інструкцію про перегляд книжкового складу бібліотек та вилучення контрреволюційної і антихудожньої літератури» (1923), за якою мали вилучити твори Платона, Декарта, І. Канта, А. Шопенгауера, В. Соловйова, Л. Толстого та ін. У 1924 вона розповсюдила новий «Керівний каталог з вилучення усіх різновидів літератури з бібліотек, читалень та книжкового ринку», де у розділі «Белетристика» було вказано 992 позиції художніх творів, неприйнятних для влади з ідеологічних міркувань. Для ідеологічного контролю в літературі було сформовано Головліт (1922—90), запроваджувалося так зване «літування», що вдавалося до перевірки художніх творів на відповідність критерію партійності. Аналогічні репресивні функції виконували також Агітпроп ЦК ВКП(б), НКВС. Постановою Ради народних комісарів УРСР від 11 серпня 1922 було сформовано Центральне уп-

равління у справах преси, що функціонувало при Наркомосі УРСР (з 1946 — Головне управління у справах літератури та видавництва при Раді міністрів УРСР, або Головліт), що, здійснюючи політику партії в галузі художньої літератури, «очищало» книжкові фонди вилучалися книги П Куліша, М Грушевського, С Єфремова, М Хвильового, В Підмогильного, М Зерова та ін , застосовувалися репресивні заходи та заборона публікації творів, що не відповідали вимогам Ц

Центо́н (*лат cento клаптевий одяг*) — стилістичний інтертекстуальний прийом, який полягає у введенні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них Іноді трапляються твори, повністю складені з уривків інших творів, які І Качуровський називає аплікаціями Ц був поширений за пізньоантичної доби Так, «Шлюбний центон» пізньоантичного поета Авзонія (IV ст) містив вірші Вергілія, засвідчуючи ерудицію автора Відомий також візантійський «Христос-страждальник» за творами Евріпіда Художній ефект Ц формується схожістю чи контрастом нового тексту щодо цитованого, особливо виразний при тематичному зміщенні Такими видаються поезії Юрія Клена, які розкривають культурологічну основу та естетичне переосмислення автором мистецьких явищ, духовного багатства української та світової літератури Так, в епопеї «Попіл імперій» поет наводить рядки із сонета «Pro domo» М Зерова («Леконт де Ліль Ередія стежки »), із сонета «Лебеді» М Драй-Хмари («Я був один із лебедів »), із вірша «Був же вік золотий » Олега Ольжича та ін Найпослідовніше цей прийом вживали з пародійною метою представники Бу-Ба-Бу «Любіть Оклахому'» О Ірванця, «Ваня Каїн» Ю Андруховича, «Мені тридцятий рік минав » В Неборака Вони поєднували рядки, навіть строфи різних авторів задля їх епатування Інколи Ц використовується у творі для увиразнення його драматичної тональності Так, І Іов («Мозаїка слухової пам'яті») поєднав верси О Олеся, П Филиповича, В Чумака, П Гірника, сформувавши новоякісний, наповнений приглушеним сарказмом твір

Сміються, плачуть солов'ї
Там крізь минулого тумани —
Ми йдем і йдем, несем вогні,
Як п яна покритка від пана

Центр (*лат centrum, від грец kentron осереддя*) — середина певної системи У понятійному апараті постмодернізму вказує на притаманну метафізичному світогляду властивість світосприйняття, коли сприйнятий більшістю чи декретований Ц вивищується над периферією, хоч і живиться постійно її енергією, тому видається штучним утворенням, який потребує деконструкції Співвідношення «Ц — периферія» видається умовним, що засвідчує літературний процес Період панування певного стилю чи напряму завершується його обмеженням конкретно-історичними чинниками французький класицизм був витіснений у письменстві романтизмом, що, у свою чергу, поступився реалізму тощо У межах певної літературної доби переважає той чи той жанр, а інші витиснуті на її маргінес Так, прозою нехтували класицисти, поезії віддавали перевагу романтики, але не реалісти Постмодернізм намагається позбутися цієї дихотомії за допомогою настанов децентрації

«Центр» (*лат centrum осереддя*) — верхня середня частина газетної сторінки, де друкується важливий матеріал Їй надається велика увага, тому вона графічно окреслюється

«Центрифу́га» — літературна група (Москва, 1913—22), очолена С Бобровим, яка об'єднувала символістів гуртка «Лірика» (Б Пастернак, М Асєєв) та футуристів (В Гнєдов, Божидар, К Большаков та ін), була близька до футуризму, але не поділяла його нігілістичного ставлення до класики, пов'язана з петербурзьким егофутуризмом «Ц » видавала свої збірники «Руконог» (1914), «Другий збірник Центрифуги» (1916), «Лічень» (1914—20) У 1922 деякі її представники перейшли до ЛЕФу, інші — віддали перевагу експресіонізму, видавали часопис «Московський Парнас» (1922)

Церемонія́льний стиль (*лат caeremonialis той, що стосується культових обрядів і грец stylos грифель для письма*) — різновид урочистого, переважно монологічного мовлення, використовуваний під час обрядів, ритуалів, офіційних заходів, родинних свят тощо Ц є відображений у панегіриках, одах, урочистих промовах, насичених звертаннями до конкретного адресата (займенник *Ви*) й оцінними формулюваннями У творах переважають віншування, побажання, запрошення, що іноді поєднуються запевненнями, вдячністю, клятвою тощо

Цех (*нім Zeche об єднання працівників, замкнута корпорація*) — див **Кобза́р.**

«Цех поéтів» — спільна назва кількох літературних організацій Представниками першої з них (Петербург, 1911—14) були М Гумільов, С Городецький, О Мандельштам М Кузмін, О Толстой, В Нарбут, Анна Ахматова, М Лозинський та ін Вони формували ядро акмеїзму, антитетичного символістській «Вежі» Вяч Іванова та Академії вірша, видавали журнал «Гіперборей», альманахи «Цех поетів», книги Друга організація (1916—17) сформувалася на квартирі Г Адамовича за участю Г Іванова, О Мандельштама, К Мочульського, В Пяста, С Радлова та ін Третя, поновлена в 1920—1923 за ініціативою М Гумільова, залучала до своєї роботи Г Іванова, Г Адамовича, В Рождественського, Н Оцупа, згодом — Ірину Одоєвцеву, С Нельдіхена, К Вагінова У її діяльності брали участь О Мандельштам, Л Липавський, П Волков, В Ходасевич Ця організація запровадила нормативи, які висувалися перед поетами Її представники також детально аналізували вірші, обговорювали композицію колективних збірок чи гектографічного «Гіперборея», влаштовували вечори у Будинку мистецтв (Дом искусств) Діяльність акмеїстів поступово трансформувалася у неокласицизм, на чому наголошували М Гумільов, В Жирмунський («Про поезію класичну і романтичну», 1920), Н Оцуп («Про М Гумільова та класичну поезію«, 1922), К Мочульський («Класицизм у сучасній російській поезії», 1922) Пізніше, після арешту й загибелі М Гумільова, «Ц п » існував за інерцією (до 1926) Спроби поновити діяльність організації відбулися у Берліні, взимку 1922—23 (Г Іванов, М Оцуп), у Парижі (1923) Діяли також тифліський «Ц п » (1918—19), константинопольський (1920), бакинський (1920), московський (1924—27), юр'ївський (1929—32), ревельський (1933—35)

Цзацзю́й (*кит змішані п'єси*) — класична форма китайської юанської драми, поширена у XIII ст Вона репрезентувала авторські твори невеликого обсягу, складалася з чотирьох прозових актів-діалогів, між якими дописувалися вставні сцени Ц відкривалася прологом і завершувалася зазвичай віршовою моралізацією (від двох до восьми версів) У середині тексту п'єси вводилися ліричні арії (цюй), що виконував лише один герой Їх у кожному акті налічувалося до дванадцяти-чотирнадцяти, об'єднаних однією тональністю та спільною наскрізною римою Ц протиставлялися чуаньци

Цзінцзю́й — пекінська музична драма, що інтегрувала традиції китайських театрів, ставши їх загальнонаціональним репрезентантом Тому у фабульну основу покладено інтертекстуальні принципи, ремінісценції драми цзацзюй, практику інсценізації романів Ц притаманна вільна композиція, необмежена кількість актів, співвідношення прозових та поетичних епізодів залежить від перебігу сюжетних ліній, деякі сцени побудовані або на діалогах, або на аріях Персонажі зазвичай узагальнені, мають вигляд масок, в яких означена певна риса характеру людини За жанром Ц — переважно комедія та власне дарма, в яких розігруються мотиви цивільного чи військового життя

«Цзінь гу ци гуа́нь» («Дивови́жні істо́рії сього-де́ння та мину́вшини») — китайський збірник міських повістей XIII—XVII ст жанру хуабень, упорядковані Бао Вен Лаоженя (псевдонім) У ньому містилося сорок кращих творів, взятих із попередніх збірників Повісті складалися з коротких історій, вставних віршів, підсумкових висловлень, розкривали галерею різностанових персонажів, реалістично зображували надприродні явища Інколи автор втручався у зображувані події Збірник перекладався різними мовами

«Цзінь, пін, мей» — китайський соціально-побутовий роман (1595, опублікований у 1610), автор якого прихований під псевдонімом Ляньлін Сяосяошен (Насмішник Ляньлінський) Ним міг бути або Сюй Вей, або Лі Чжі, або Юань Хундао, або Фен Менлун Варіант роману, опрацьований Чжан Чжупо наприкінці XVII ст, перекладений на європейські мови Твір висвітлює повстання XII ст на чолі із Сун Цзянем, але зображуються події XVI ст, пов'язані з життям аптекаря, який після різних махінацій став багатієм та повітовим суддею У творі висміяні людська розумова вбогість, якій протиставлено достеменні чесноти У Китаї роман був заборонений, оцінений лише у 20—30-ті XX ст Лу Сінем, Чжен Чженьдо, У Ханем та ін

Ци — жанр китайської класичної інтимної або пейзажної поезії, сформований у VIII ст на основі народної міської пісні-романсу на певну мелодію, сягнув розквіту у X—XI ст Ц, маючи різні розміри, були, на відміну від юефу, чітко ритмізованими, полягали у чергуванні рівних та нерівних тонів У Ц порівняно з ши (уставний вірш) могли з'являтися рядки різної довжини Верси зазвичай римувалися, але вимога римування не була такою строгою, як у ши, залежала від мелодії, як і вся форма жанру Пісенні Ц вживалися в китайському театрі, зокрема в аріях (цюї) Найвідомішими авторами Ц були Лю Юн (987—1053), Оуян Сю (1007—72), Су Ші (1036—1101), Цінь Гуань (1049—1100), Чжоу Банянь (1056—1121), Лі Цінчжао (1084—1151), Лу Ю (1125—1210), Синь Цицзі (1140—1207)

Цикл (*грец kyklos коло*) — низка пов'язаних між собою явищ, близьких за походженням, змістом, функцією, які творять певну цілісність У літературі — сукупність художніх творів, належних до одного жанру або спільних за ідейно-тематичним принципом, за подібністю композиційних форм, об'єднаних задумом автора в естетичну цілість Послідовність творів, які включаються до Ц, визначається структурними принципами єдності форми й змісту, діалогічності, плинності настрою епічного чи ліричного героя, розвитком внутрішнього конфлікту, переживання Різні за мотивами, інтонаційно-ритмічною структурою, строфічною будовою, жанрами, твори Ц витримані у спільному стильовому ключі, завдяки композиційній єдності набувають додаткової естетичної вартості, сприймаються як новий твір Між складниками Ц існує відцентрово-доцентровий взаємозв'язок, кожен із них зберігає відносну автономію Цим таке об'єднання відрізняється від варіацій, добірок, збірок чи збірників Ц з'явилися за доби античності (циклічні поеми) та Відродження («Кентерберійські оповіді» Дж Чосера, «Декамерон» Дж Боккаччо, романтизму («Кримські сонети» А Міцкевича), символізму («Вірші про Прекрасну Даму» О Блока) тощо За спостереженням Д Чижевського, барокові письменники схильні до циклізації віршів, хоч така тенденція помітна і раніше, зокрема в доробку Катулла, Проперція чи Овідія, у «Надгробних плачах на смерть Яна Кохановського» латиномовного поета Севастьяна Кльоновича, в історичних хроніках В Шекспіра Ц притаманні і фольклорній практиці, як-от циклічний епос, особливо поширені в обрядовій та календарно-обрядовій поезії У XIX—XX ст Ц сприяли розкриттю нових художніх можливостей лірики, формуючи її нове жанрове утворення, прози (трилогія, тетралогія), драматургії За основу Ц обирали тему, жанр, ліричного суб'єкта («Пісні Мальдорора» Лотреамона), ідею («Переможені» П Верлена), поетичний настрій («Кримські сонети» А Міцкевича), строфічну будову («Сонети подільської осені» Д Павличка), структурування книги («Душа і доля» М Ореста), графічний принцип («Каліграми» Г Аполлінера) тощо Твори, написані в один час, письменник може включати до різних Ц написані в різний час — до одного Ц, наприклад «Ругон-Маккари» Е Золя, «Ритми» і «Хвилини» Лесі Українки До циклізації лірики часто вдавалися Т Шевченко («В казематі»), Л Глібов (акровірші), Б Грінченко («Весняні сонети») І Франко («Зів'яле листя»), М Коцюбинський («Хмари», «Утома», «Самотній», «Сон»), М Вороний («Весняні елегії»), П Тичина («Енгармонійне»), Б Кравців («Станси»), Патриція Килина (мінівірші), Ю Андрухович («Кримінальні сонети») та ін Відомі епічні Ц повісті П Панча («З моря», «Без козиря», «Голубі ешелони», «Повість наших днів»), львівський Ц романів Р Іваничука («Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Шрами на скалі«), київський Ц історичних романів П Загребельного («Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія») У Ю Клена є Ц сонетів «Коло миттьове», де відтворено послідовність розвитку людини від народження до смерті Б-І Антонич використовував Ц як прийом структурування своїх збірок «Привітання життя«, «Три перстені», «Зелена Євангелія», «Книга Лева» Ц

формуються або за довільною, периферійною, ознакою, або за концептуалізованою, продуманою автором основою Тому йдеться про композиції Ц, зокрема, про лінеарний та концентричний її типи, які сформовані завдяки монтажу, що використовується у різних жанрових формах До Ц відносять складні жанрові утворення, як-от роман у новелах («Вершники» Ю Яновського, «Тронка» О Гончара) Поняття застосовується в інших мистецтвах, зокрема у музиці («До далекої коханої» Л ван Бетховена, «Зимовий шлях» Ф Шуберта, «Карнавал» Р Шумана, твори М Лисенка, Я Степового, Б Лятошинського, В Косенка та ін), у малярстві («Капрічос» Ф Гойї) тощо

Циклізáція (*грец kyklos коло*) — у літературній практиці — об'єднання у цикли певних жанрів, окремих творів Див **Цикл.**

Циклíчний éпос (*грец kyklos коло і epos слово, оповідання*) — група епічних творів, об'єднана зображенням однієї історичної доби, головних персонажів, місця дії чи авторським задумом Форму Ц е мають ірландські саги, казки («Тисяча і одна ніч»), поеми («Роман про Лиса»), києворуські билини (про Іллю Муромця та ін), великі за обсягом прозові твори (дилогії, трилогії тощо, як-от «Людська комедія» О де Бальзака, «Ругон-Маккари» Е Золя, «Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця» М Стельмаха)

Цинíчний рóзум (*франц cinisme, від лат cynicus цинік*) — кризовий момент у післяпросвітницькій інтелектуальній діяльності, коли запанувала «просвітлена хибна свідомість» у вигляді демонізму, сатанізму, нігілізму Поняття запровадив німецький філософ П Слотердайк («Критика цинічного розуму», 1985) На його думку, таку тенденцію втілює католицький священик, який після перелюбу вдається до моралізування Така невідповідність між словесним і реальним світом яскраво представлена у творчості романтиків та натуралістів Найвиразніший прояв Ц р відображено в романі «Батьки і діти» І Тургенєва В українському письменстві Ц р майже не відображений, окремі його елементи окреслені у повісті «Андрій Лаговський» А Кримського чи в романі «Без ґрунту» В Домонтовича До спроб реалізувати Ц р вдавалися панфутуристи, однак більшого ефекту досягли кубофутуристи, дадаїсти, французькі сюрреалісти Апелювання до Ц р використовують деякі сучасні українські письменники Ю Тарнавський, Ю Покальчук, Оксана Забужко, В Цибулько та ін П Слотердайк вважає Ц р притаманним інтелектуалам, на відміну від вульгарнішого кінізму, властивого егалітарній стихії й реалізованого у крайніх формах сміхової культури

Циркуля́р (*нім Zirkular, від лат circularis круговий*) — письмове розпорядження директивного змісту, надіслане підвідомчим установам чи підлеглим службовим особам, наприклад Валуєвський циркуляр

Цитáта (*нім Zitat, від лат cito наводжу, проголошую*) — дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело, близький до ремінісценції та алюзії Входить до понять інтертекстуальної взаємодії Вживається для підтвердження думки автора за допомогою прямої апеляції до авторитета цього джерела, для критичної оцінки певного положення чи розгортання полеміки, для побудови низки доведень, тверджень, суджень, для ілюстрування типологічних ознак висвітлюваних об'єктів Ц не повинна мати великий обсяг, на письмі, на відміну від центова, береться в лапки, пропуски позначаються трьома крапками, взятими у квадратні дужки Відтворюється Ц здебільшого мовою, якою написано основний текст, а посилання на джерело подається мовою оригіналу У наукових роботах у тексті після Ц, у виносці внизу сторінки чи в кінці праці вказується автор, назва джерела, рік і місце видання, номер сторінки Ц можуть бути уривки текстів, речення чи окремі групи слів, подані в контексті авторського речення Ц можуть бути й афоризми, прислів'я, крилаті слова В епіграфах до творів використовуються Ц для підсилення авторської ідеї

Цитáтна мóва — мова, до якої залучено буквальний текст, запозичений із твору іншого автора Приклад такого інтертекстуального прийому з повісті «Каміння під косою» Ольги Мак (слова головного героя Андрія під час колективізації), в якій використано цитати з поезії Т Шевченка

А я прозрів оце тепер Прозрів і кажу і кажу вам «Схаменіться будьте люди, бо лихо вам буде! » Схаменіться! Прочитайте «Юродивого»! Чи то не про вас написано? У вас кожний «юродивий«, кожний «з ума зійшов», хто лишень відважиться слово правди сказати! Бо ви боїтеся! А я вже нічого не боюся! Коли б мені це такий товстомордий «капрал» став тепер на дорозі, то я б його не лишень «у морду затопив», а й горло йому перегриз би!

Цитáтна нáзва (*нім Zitat, від лат cito наводжу, наголошую*) — застосування цитати у назві літературного твору Так, назва роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика узята зі Св Письма, «По кому подзвін» Е Хемінгуея — із «Роздумів» Дж Донна, збірка «За всіх скажу» О Влизька — з вірша П Тичини тощо

Цитáтне ми́слення (*нім Zitat, від лат cito наводжу, наголошую*) — наслідок структуралізму та раннього постмодернізму з настановою на інтертекстуальність та смерть суб'єкта й автора, зумовлений розвитком всіх мистецтв XX ст, для яких цитата стала однією з характерних ознак Інколи вона набувала гіперболізованого вигляду Таким, зокрема, був роман-цитата «Пані з А » (1979) Ж Ріве, що складався із 750 витягів, запозичених з творів інших 408 письменників На думку нового романіста М Бютора, нині не існує індивідуального твору Тому стилістика постмодернізму виражає себе за допомогою хаосу цитат, адже, на переконання Р Барта, інтертекстуальна практика постає як сфера анонімних формул, мимовільних, автоматичних цитат, які слід вважати центонами

Цитóваний ди́скурс (*нім Zitat, від лат cito наводжу, наголошую, і discursus міркування, доведення*) — прямий дискурс, який, на думку Ж Женнета, поряд із транспортованим і наратизованим дискурсами вважається одним із трьох способів вираження висловлень та думок персонажа літературного твору Ц д відрізняється від безпосереднього дискурсу прикінцевим реченнєвим компонентом, в якому наводяться слова та думки героя

Цитóваний монолóг (*нім. Zitat, від лат. cito: наводжу, наголошую, і грец. monos: один, logos: слово, вчення*) — мовлення персонажа у формі третьої особи, власне внутрішній монолог, цитований дискурс, в якому відображено думки героя, а не його висловлення. На думку Д. Кона, існує психонарація (непрямий монолог), наратований та прямий Ц. м.

Цúцеро — друкарський шрифт кеглем дванадцять пунктів (4,51 мм), яким Шерер, учень Й. Гутенберга, опублікував «Листи» Цицерона (1467), назвавши його іменем свій винахід. Шрифт використовується для друкування підручників та книг для дітей.

Цілісність літератýрного твóру — інтегральна багаторівнева єдність довершеного художнього твору, що не зводиться до суми його складників чи до будь-якого з його компонентів, вважається комунікативним полем автора, героя й читача. Сенс твору, поступово розгортаючись, наповнює змістом кожну промовисту деталь, вивіряється через естетичну доцільність, функціональну наповненість, художню завершеність, що не підлягає трансформаціям після автора. Йдеться про Платонівське розуміння єдності літературного твору, а за Арістотелем, — про ціле, що «має початок, середину та фінал». Більшість поетик тлумачила її як конструктивну, а не органічну даність. Натомість Ф. В. Шеллінг наголошував на другому аспекті, не применшуючи значення конструкції, в якій усі взаємопов'язані складники формують складну структуру художнього твору. Таку органічність твору відзначав також Й.-В. Гете. Зазвичай духовно-органічний аспект літературного твору не призводить до ототожнення артистичної дійсності з історичними та біографічними реаліями. Ц. л. т. має свій, інтерсуб'єктивний рівень, здатний існувати автономно як спілкування автора і читача, як реалізація у композиції. Цим зумовлюється необхідність його цілісного аналізу, що, однак, не означає докладного, вичерпного застосування всіх аналітичних процедур. Цілісним може бути навіть частковий, вибірковий розгляд окремого епізоду чи тропа. Головна умова цілісного аналізу полягає в тому, щоб будь-який, навіть найменший елемент структури твору, наприклад, звукопис чи епітет, розглядався крізь призму цілісності твору, яка формується у свідомості аналітика, інтерпретатора після естетичного його сприймання. Водночас поняття «Ц. л. т.», маючи відносний характер, видається сумнівним із погляду постмодернізму, замінюється концепцією деконструкції. Однак художній текст, незважаючи на завершеність, здатний набувати інших форм цілісності.

Цільовé числó — число періодичного видання, присвячене важливій події, розкриттю однієї теми.

Ціннісна орієнтáція — вибіркова, відносно стійка, багатопланова система спрямованості художніх інтересів та потреб письменника, що істотно впливають на його творчість, темперамент, стиль мислення, на перебіг інтелектуальних, моральних, емоційних та мотиваційних процесів. Ц. о. вказує також на спосіб розгалуження художніх явищ за їх значенням, пов'язується з переконаннями, естетичним смаком, жанрово-стильовими пріоритетами, волею автора, формуючи його ціннісно-орієнтаційну єдність, що може відповідати положенням визначальних літературних шкіл чи тенденцій або протистояти їм. Ц. о. характерні також для літературного критика, будь-якого реципієнта. На основі Ц. о. змальовані герої літературних творів, передусім класичного та некласичного періоду, інколи носії ідей та життєвих програм певного автора чи навіть стильової тенденції, наприклад, Вертер чи Фауст, що стали вічними образами, надтипами. Їх кваліфікують також як героїв-ідеологів, апологетів особистісного чи колективного інтересу, свободи тощо, особливо притаманних тенденціям романтизму та реалізму, сприймають як зразок житійності, самопожертви, бунтарства, демонізму, авантюрництва, трикстерства, антигеройства тощо.

Цíнність — головна категорія естетики, що позначає значущі для певної спільноти, історично зумовлені, аксіологічно виважені явища мистецтва (культури). Поняття вживається також у філософії, етиці, соціології, застосовується у літературознавстві. Ц. сприяє виявленню суто людського, суб'єктивного ставлення до реального чи метафізичного світу і здобутків художньої дійсності. Ц. притаманна універсальність, тому її називають онтологічною, або вищою (любов, краса, свобода, істина, гармонія), хоч виокремлюють і локальні різновиди, зокрема сформовані у світосприйнятті певного народу, соціальної чи професійної групи. Ц. змінюються з розвитком суспільства й ідейних переконань спільноти. Так, критеріями літератури для прихильників класицизму були розум, обов'язок; Просвітництва — розум, дидактика; романтизму — розкута уява; реалізму — мімезис, правда, життєподібність; модерніму — іманентне мистецтво; авангардизму — деструкція; постмодернізму — деконструкція, ризома, епістемологічна невпевненість і т. п. Поняття «Ц.» вперше з'явилося у філософії І. Канта, осмислювалося у наукових працях Р.-Г. Лотце, В. Віндельбранда, Г. Ріккерта, М. Вебера, Г. Когена, М. Шелера, Н. Лоського. Іншим аспектом Ц. є осмислення здатності мистецького твору викликати відчуття естетичного задоволення його формою, гармонійною завершеністю. Ц. є предметом вивчення аксіології.

Цуг (*нім. Zug: хід*) — художні повтори чи сюжетні рамки у спектаклі, які спрямовані на краще сприйняття режисерського задуму глядачем.

Ч

Чабарáшка — див.: **Шýмка.**

«Чáйка» — альбом українських пісень, дум, байок, віршів, оповідань упорядкований Ф. Піскуновим (1876). У ньому були репрезентовані твори багатьох письменників, зокрема І. Мазепи, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Куліша, Ганни Барвінок, А. Могили (псевдонім А. Метлинського), О. Стороженка, О. Кониського, Гетьманця (псевдонім М. Старицького), В. Шашкевича, Ф. Піскунова, П. Свого (псевдонім П. Свєнціцького), Р. Витавського та ін.

Чайнвóрд (*англ chain ланцюг, word: слово*) — літературна гра, яка полягає в тому, що в симетричну поділену на клітини фігуру слід вписати необхідні слова так, щоб кінцева літера одного з них була початковою в наступному слові

Чакóна (*ісп chacona*) — давній іспанський швидкий танець у супроводі співу та гри на кастаньєтах Так називається і музична п'єса у вигляді варіації на певну тему, повторювану в басовому голосі

Чáмпу — жанр індійської літератури з нерегулярним використанням віршових і прозових епізодів, на який вплинули санскритський роман та епічна поема на зразок магакав'я Перша згадка про нього вміщена у трактаті «Люстро поезії» Дандіна (VI — VII ст) Найдавнішим серед збережених є твір «Чампу про Нала» Тривікрамабгати (X ст), в якому переповідається легенда про Налу та Дамаянті з Махабхарати Жанр проіснував до XIX ст До нього зверталися Бходжі та Лакшмана Сурі («Рамаяна-чампу», XI ст), Анантабгатта («Бгарата-чампу»), Нілакантга Дікшида («Чампу про тріумф Шиви», XIV ст), Нараяна («Чампу про Сваха та Бога Місяця», XVII ст)

Чарбáйта, або **Бадúла,** — сукупність форм афганської народної поезії з притаманним їм початковим версом (сар, або каср), наявністю у строфі чотирьох бейтів (дистихів або чотирьох миср'а), півверсів Стала популярною в XIX ст , зокрема, у поетів Нуруддіна, Нур Сахіба та ін афганських ашугів, які створювали свої любовні та героїчні поеми мовою пушту

Чарíвна кáзка, або **Фантастúчна кáзка,** — найпоширеніший і найбільш структурований жанр народної казки, безпосередньо пов'язаний з міфом, однак трансформований з міфічної реальності в умовний фабульний простір, де зберігається елемент чуда П Чубинський назвав Ч к міфічною, звернув увагу на специфіку таких уснопоетичних творів, позбавлених дидактичних настанов, здатних спонукати до «серйозної» рецепції Водночас вони набули іншої якості, стали міфологемами, які зберігають у собі архаїчний фабульний код, на чому наголошував Б Рибаков при аналізі «Покотигорошка» Ч к сприймається нині не як реалія, що було притаманне рецепції в минулому, а як блискуча художня вигадка, модель високої етики з перемогою добра над злом, контрастним протиставленням персонажів, які відповідають фреймам, Ч к досліджував В Пропп Персонажі розмежовуються на героїв чудесного походження, богатирів, трикстерів (здебільшого — молодших синів), бувалих чоловіків (коваль, селянський син та ін) та мудрих дівчат і жінок, красунь, амазонок, попелюшок, переслідуваних безневинних дітей Серед героїв української Ч к відомі чудесно народжені Котигорошко (Покотигорошко), Іван Ведмеденко, Іван Коровин син або наділені великою фізичною силою і гострим розумом Козак Мамай, Іван Голик, Бух Копитович, Іван Мужичий син, Чабанець та ін До цих образів також належать кмітливі та порядні діти (казки «Івасик-Телесик», «Дідова дочка і бабина дочка», «Кривенька качечка») Їхніми суперниками можуть бути хтонічні змії-людожери, відьми та ін потвори Позитивному герою часто допомагають різні вдячні істоти, явища природи, люди надзвичайної сили та вміння на зразок Вернигори чи Крутивуса У замкнутому просторі Ч к використані фантастичні мотиви та предмети (кий-самобій, чоботи-скороходи, живлюща-цілюща вода тощо), релікти анімістичного світосприйняття, елементи магії, дивовижних перевтілень («Летючий корабель», «Ганна-панна» тощо) Вона має свої топоси, формули індексу на зразок хронологічного (*був собі*) чи топологічного (*в якомусь королівстві*) зачину, принцип заборони, порушення якої обертається неминучою карою, традицію наративної наступності та послідовності, структурних повторень (медіальна формула), потрійності, ступеневості наростання подій чи навмисної ретардації, застосування гіперболи, монологів та діалогів Ч к може бути сформована й на основі билин («Ілля Муромець та Соловей-розбійник») Українські Ч к привертали увагу багатьох дослідників, зокрема І Рудченка, П Чубинського, І Манжури, Б Грінченка, М Левченка, О Роздольського, І Франка, В Гнатюка та ін , які не тільки записували їх, а й здійснювали фаховий аналіз Цю традицію нині продовжують П Лінтур, М Івасюк, І Хланта, В Давидюк За спостереженням Лідії Дунаєвської («Українська народна проза /легенда, казка/ Еволюція епічних традицій», 1997), яка посилається на дані фольклорних експедицій та міркування інших вчених, нині Ч к менш поширена, ніж у минулі століття, на ній позначилися реалістичні віяння побутових та соціально-побутових казок, народного оповідання, хоч вона зберегла свою композиційну структуру Наділена виразними національними архетипами, Ч к водночас за своїми варіативними сюжетами відома багатьом народам Представники міфологічної школи намагалися віднайти її прабатьківщину, вказуючи на давню Індію та Іран, на арабське посередництво (збірник «Тисяча і одна ніч»), до чого схилялися Т Бенфей, М Драгоманов, або на давньогрецькі міфи (М Сумцов), коли йшлося, зокрема, про змієборство, асоційоване з міфом про Персея та Андромеду Однак аналогічні сюжети відомі багатьом народам, які не мали контактів з такими джерелами, що зумовлює висновок про полігенетичність Ч к , її розваги на основі самозароджених сюжетів

Чáртак (*польс Czartak*) — група польських письменників та малярів (Е Козиковський, Я Н Міллер, Я Бжостовська, Т Шантрох, пізніше З Коссак-Шчуцька, Я Біркенмайєр, В Ханис, Я Віктор, Ю Фалат, З Пронашко та ін), названа за давньою аріанською каплицею у Карпатах, які поєднували тенденції експресіонізму з ідеями ескапізму, повернення до природи, до життя карпатських горян Існувала у 1922—28, видала три однойменні альманахи

Чартúстська літератýра (*англ chartism, від charter хартія, і лат litterature буквенне письмо, наука, освіта*) — твори, написані учасниками англійського чартистського руху на межі XIX — XX ст , джерелом яких був робітничий фольклор, лірика Дж Г Байрона, П Б Шеллі Його представники (Е Джонс, В Дж Лінтон, Дж Массі та ін) друкувалися переважно анонімно Пріоритетними у творах були публіцистичний дискурс, сатиричні нариси, літературна критика Герой Ч л є апологетом соціальної справедливості

Час — сукупність часових відношень між ситуаціями, про які йдеться, та власне розповіддю, між нею і дискурсом, між нарратованим та наратуванням Проблему Ч вивчають лінгвісти, психологи, літературознавці (К Бюлер, Е Бенвеніст, Г Вайнрайх), використовуючи дві його категорії система дейктики я-тут-зараз (теперішній доконаний) та минулий Ч , не

поєднаний з теперішнім, який більше використовується у літературних текстах. Існує три моделі Ч.: міфологічний, есхатологічний, ентропійний (фізичний як заперечення есхатологічного та семантичного, бо наявна хронологічна послідовність незворотних природних процесів). До них додається лінійний (християнство, європейська цивілізація), циклічний (язичництво). Приділено увагу розбіжності між об'єктивним Ч. та його індивідуальним сприйняттям, що співвідносне з аналогічними спостереженнями у художніх творах та в сучасних дослідженнях з фізики. В'яч. Іванов («Категорія часу в мистецтві та культурі XX століття // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве», 1974), розглядає цю розбіжність як «конструктивний чинник, який розкривається у всій будові твору, видається за найприкметнішу рису відомих романів, п'єс та фільмів XX ст.». Художній Ч. може бути уривчастим, дискретним, як у доробку модерністів, перериватися різними спогадами, візіями, мареннями, ущільнюватися, подрібнюватися, коли, на думку Віри Агеєвої («Українська імпресіоністична проза [...]», 1994), «предметом мистецької зацікавленості стає не послідовна зміна подій і явищ, не цілісний логічно впорядкований історичний відрізок або період життя героя, а уривчасті фрагменти їх, відбиті у свідомості персонажа», що найчастіше засвідчували жанри малої прози. Ч. може уповільнюватися, видаватися монотонним, як в оповіданні «Друкарка» Марії Галич, набувати «ситуації антракту», як в «Intermezzo» М. Коцюбинського. Оксана Веретюк, аналізуючи романи У. Самчука, Р. Андріяшика, Ірини Вільде, Л. Бурковського, А. Кусьневича та ін., розглядає час історичний, наративний, фабулярний, психологічно-суб'єктивний, випадки поєднування часових форм.

Час істóрії — період часу, в межах якого розгортається подія у літературному творі, тяглість дієгезису; протилежний часові розповіді.

Час рóзповіді — дискурсний час, витрачений на представлення ситуацій та подій у літературному творі, антитетичний часові історії.

Часокíлькість — параметр на позначення тривалості вимови певного звука. Так, у праслов'янській мові довгі звуки вимовлялися вдвічі довше, ніж короткі. Така особливість зникла у мові києворуської доби, хоч пізніше відбулося подовження голосних *о*, *е* внаслідок занепаду редукованих, які пізніше трансформувалися у короткий *і*, зберігшись у деяких поліських діалектах. Ч. визначає відмінності між наголошеними й ненаголошеними голосними сучасної української мови, де кожен наголошений вимовляється довше, ніж ненаголошений. Чинник Ч. покладений в основу силабо-тонічної системи віршування.

Часóпис — періодичне видання. У XIX ст. та на початку XX ст. так називали газету або журнал, нині Ч. стосується переважно журналу.

Частíвка — фольклорний жанр, чотирирядкова, іноді шестирядкова римована пісня на п'ять-десять складів, що виконується швидким темпом. Римуються зазвичай перший і четвертий рядки куплету, використовується й асонанс. Музичною основою Ч. є одночасткова (рідше — двочасткова) мелодія. Поширена переважно у Росії як частушка (термін Г. Успенського, «Нові народні пісні /Із сільських нотаток /»; 1889); також називається коротушка, припєвка, прибаска, пригудка, має еротичний або побутовий зміст. Розмір Ч. здебільшого хореїчний. Ч. зазвичай імпровізована, монологічна (трапляється також і діалогічна), адресована конкретній особі чи слухачам, є моментальним влучним відгуком на злобу дня. Тематичний та емоційний обшир Ч. широкий, охоплює побутові факти й події суспільного значення. У ній виражені інтимні переживання й гостра дотепна думка, гумор і в'їдлива сатира. Ч. властивий образний паралелізм. У виданні «Дожилася Україна...: Народна творчість часів голодомору і колективізації на Україні» (К., 1993) зафіксовано Ч., що відображали сприйняття голодомору в Україні 1932—33, організованого радянською владою:

Ні корови, ні свині —
Тільки Сталін на стіні,
Ще й показує рукою,
Куди йти за кропивою.

Ч. близькі до коломийок. Їх ще називали витребеньками.

Чáстка паперóвого áркуша — частка, що дорівнює розміру сторінки видання. Так, газети великого формату друкуються на аркушах 60×80, розмір їх сторінки становить половину паперового аркуша. Сторінка газет середнього аркуша дорівнює 1/4. Використовуються й інші частки від 1/8 до 1/64.

Частотá — відношення між частотністю зображених у літературному творі подій та відповідністю розповіді про них. Так, можна згадати лише один раз про одну (сингулятивний наратив) чи кілька подій (ітеративний наратив) або кілька разів про одну подію (повторювальний наратив).

Частóтний словни́к — словник, у якому щодо кожного слова визначено кількість його вживання в обмежених текстах. Упорядковується для мовознавчих студій на підставі теорії та методів статистичної лексикографії. Однією з праць із цієї проблеми є «Частотні словники та їх використання» В. Перебийноса, М. Муравицької, Н. Дарчук (1985). Нині існує понад шістсот опублікованих та електронних Ч. с., зокрема двотомний «Частотний словник сучасної української художньої прози» (1981), «Обернений частий словник сучасної української прози» (1998).

Чахрухаýлі — форма вірша, заснована давньо-грузинським поетом Чахрухадзе (XII ст.), яким він написав свою збірку «Тамаріані». Ч. є дванадцятискладником із парокситонними римами та внутрішніми римами у першому піввeрсі. Досвід Чахрухадзе використав його сучасник Шавтелі.

Чганги́к — корейська народно-музична драма, яка виконувалася речитативом або співалася у супроводі музичних струнних чи ударних інструментів. Пов'язана з традиціями усної та писемної драматургії, зокрема ліро-епічного жанру пгансорі (XVII—XVIII ст.), в якому брали участь актори-кванде: співаки, музики, жонглери, акробати. Теоретичні основи цієї драми обґрунтував реформатор корейського театру Сін Дже Гьо (1812—84), який узагальнив досвід попередників, відредагував тексти лібрето «Пісні про Чгунгян», «Пісні про Сім Чгон», «Пісні про Хинбу», «Пісні про фазана» тощо. У XX ст. жанр зараховували до старої школи (купга), на противагу новій школі (сінпга) у драматургії, що злилася з національною оперою.

Чгаявáд — течія у поезії гінді 20—30-х XX ст., перейнята пафосом національно-визвольної боротьби

та неоіндуїзму у ній були поширені вимоги свободи індивіда, мотиви любові до природи, потреби очищення душі через страждання, усвідомлення божественного призначення кожної людини Ч усталився на основі традиційного індуїзму, а також ідей «ліричного інтуїтивізму» Б Кроче, індивідуалізму англійських романтиків, естетизму О Вайлда Представники Ч (Дж Прасад, С Нірала, С Пант, Магадеві Варма) долали герметизм і статичність індійської поезії, вводили її у річище світової літератури Пізніше в течії виокремилися струмені прогресивізму та експерименталізму

«Черво́на кали́на» — збірник (Відень, 1915), присвячений українським січовим стрільцям, упорядкований Б Лепким та Оленою Кульчицькою Крім матеріалів, що стосувалися воєнних буднів січових стрільців, у збірнику були вміщені відозва «До січових стрільців» та поетичні твори Б Лепкого («Море пожовклого листя », «Чи чуєш, як в безвістях грають », «Під Великдень на чужині», «Розривало ся серце моє »), поезії «До молоді» М Старицького, «Заповідання» П Карманського, «До України» О Грицая, оповідання «Пісня» А Ба ка (Мирослава Ірчана) тощо Під такою назвою з'явився ілюстрований літературний збірник «Українського січового війська» (Б м , 1917) з піснею «А ми тую червону калину підіймемо » і творами А Лотоцького, Мирослава Ірчана, В Бобинського та ін

«Черво́на просві́та» — синонім масовизму, хуторянства, вияв тенденції «пролетлітератури», передусім об'єднання «Плуг», щодо спрощення та профанації достеменної літератури й ототожнення письменника з робсількором М Хвильовий на початку Літературної дискусії 1925—28 вказав на небезпеку для мистецтва слова таких егалітарних практик, що не мають нічого спільного з просвітою XIX ст

«Черво́ная Русь» — москвофільське періодичне видання (Л , 1883—91, до 1888 називалося «Новый Проломъ», з 1891 — «Галицкая Русь») за редакцією видавця О Маркова та І Пелеха На його сторінках нав'язувалися «права» російської мови в Австро-Угорщині з нехтуванням української, хоч назви статей часто подавалися по-польськи, проголошувалося невизнання фонетичного правопису (І Левицький, І Гумецький, В Залозецький), було помітне схиляння перед політикою Російської імперії («Новый великанскій подвигъ России», «Правда о России» та ін) тощо У галузі освіти обстоювалися релігійні пріоритети православ'я Іноді на сторінках видання з'являлися твори Марка Вовчка, Д Марковича, В Залозецького, О А (криптонім О Авдиковського), Сп Б (криптонім О Крушинського), Бодака Музики (псевдонім В Луцика), переклади Елізи Ожешко, Г де Мопассана та ін

«Черво́ний віно́к» — збірник творів новітніх українських письменників (Одеса, 1919), на сторінках якого друкувалися переважно поетичні твори В Еллана (Блакитного), В Чумака, П Тичини, В Кобилянського, Д Загула, М Терещенка та ін

«Черво́ний шлях» — громадсько-політичний, літературно-художній журнал (Х , 1923—36) за редакцією Г Гринька, Д Затонського, І Кириленка та ін До його авторського колективу увійшли П Тичина, М Хвильовий, П Панч, І Микитенко, М Чернявський, Ф Капельгородський, Варвара Чередниченко, А Головко, М Бажан та ін Деякі числа були присвячені певному автору Так, М Хвильовий в одному з листів (1924) наголошував, що часопис за 1924 (Ч 6) можна назвати «зеровським», бо в ньому було опубліковано рецензію О Білецького на збірку «Камена» та статтю «На шляхах до об'єктивної історії українського письменства» з приводу книги «Нове українське письменство» М Зерова З 1931 «Ч ш» став виданням Федерації об'єднаних радянських письменників України З 1936 виходив під назвою «Літературний журнал» З'явився систематизований покажчик «Червоний шлях (1923—1936)» (2003), випущений Національною парламентською бібліотекою України, упорядкований Наталею Лоцинською (розділ рецензій опрацював С Захаркін)

Черне́тка — не доведений до завершення текст з авторськими правками, важливий компонент творчої лабораторії письменника, в якому закарбовані його задуми, плани твору, сюжети, імена персонажів, окремі тропи тощо У Ч спостерігається надмір скорочень, еліпсів, графем, що потребують декодування, власне відображена специфіка внутрішнього мовлення письменника Ч може мати вигляд нотатника, щоденника, начерку тощо Зазвичай вона виникає при появі авторського задуму, належить до підготовчих матеріалів майбутнього твору, містить його варіанти По завершенні такої роботи з'являється чистовий варіант, позбавлений «внутрішнього» адресата, розрахований на вірогідного читача

«Черні́гівські Ате́ни» — культурний осередок другої половини XVII — середини XVIII ст , організований чернігівським архієпископом і поетом, представником літературного бароко Лазарем Барановичем Гурток пов'язували з роботою новгород-сіверської друкарні, заснованої в 1674 і перенесеної в 1679 до Троїцького Іллінського монастиря в Чернігові Складався з письменників — вихованців Києво-Могилянської колегії (Лазар Баранович, Олександр Бачинський-Яскольд, Іван Величковський, Іоаникій Галятовський, Стефан Яворський, Дмитро Туптало Ростовський та ін) Частина їх, виїхавши з Чернігова, продовжувала справу «Ч А» на землях України, переважно Гетьманщини (Іван Величковський, Дмитро Туптало та ін) Наступник Лазаря Барановича Іван Максимович відкрив у місті колегію видань, яка сприяла друкуванню колективних збірників, як-от видане А Стаховським «Зерцало от писання божественного» (1703) Літературна та духовна діяльність «Ч А» була припинена через указ Петра І (1720) про заборону українського книгодрукування, а друкарня — конфіскована

«Черни́говский листо́к» — щотижнева літературно-громадська газета (Чернігів, 1861—63), ініційована літературним гуртком, виходила спочатку регулярно, а потім з перервами українською і російською мовами Видавцем-редактором, головним дописувачем та коректором був Л Глібов, який друкував у «Ч л» значну частину байок, ліричних поезій українською і російською мовами, оповідань, нарисів, фейлетонів, театральних рецензій, передових статей та ін «Ч л» мав рубрики літературних новин, загальнокорисної інформації, бібліографії, оголошень Серед найдіяльніших авторів видання були П Куліш (поезія, проза, наукові розвідки), О Кониський (поезія, статті, нариси, інформаційні матеріали), С Номис (М Симонов) — автор етнографічних та лексикографічних заміток, кореспонденцій Історичні розвідки, наукову і політичну публіцис-

тику надавали С Ніс, О Лазаревський, П Єфименко, О Маркович, І Андрущенко, О Тищинський та ін Після арешту І Андрущенка, О Білозерського, С Носа, О Тищинського, зумовленого Валуєвським циркуляром, вихід газети припинився

Че́ты міне́ї (*давньослов'ян четьи ті, що читаються, призначені для читання і грец тепаоѕ місячний*), або **Міне́ї Че́ты,** — середньовічні церковно-літературні кодекси, в яких подано сюжети житій святих, легенди, тексти слів та повчань, розташовані за днем і місяцем ушанування певного святого, призначені для щоденного читання Збірники орієнтувалися на Місяцеслів, а також на Пролог, Служабову Мінею Запроваджені у Візантії (Симеон Метафраст, IX ст, Симеон Логофет, X ст), а відтак у Болгарії (Супрасльський збірник на березень, X ст), згодом — у Київській Русі Був також популярним Успенський збірник на травень (XII ст) Найповнішим збірником такого типу вважають енциклопедичні, досі повністю не видані Ч м у дванадцяти томах, написані агіографами, іспpавщиками переписувачами під керівництвом московського митрополита Макарія (XVI ст) Вони називаються Великими, спрямовані проти єретиків, візантійських і києворуських авторів з відмінними від московської традиціями та світосприйняттям У цих Ч м були заборонені «Александрія», «Історія Юдейської війни» Йосифа Флавія, «Космографія» Косми Індикоплова, «Варлаам та Йоасаф», «Ізмарагд», «Ходіння Данила, землі Руської ігумена» тощо Традицію написання аналогічних кодексів у XVII ст продовжили І Мілютін, Г Тулупов Серед упорядників таких книг вирізнялися український церковний діяч, письменник, оратор Дмитро Туптало, з 1703 — митрополит Ростовський, який уклав нові монументальні «Четьи-Мінеї» (1684—1705), використовуючи києворуські, болгарські, московські та західноєвропейські джерела

Чика́зька шко́ла неоарістотеліа́нців (*англ Chicago School Neoaristotelians*) — група літературних критиків при Чиказькому університеті (Р С Крейн, В Р Кіст, Н Маклін, Е Олсон, Р Маккеон, Б Вайнберг), заснована у 30-ті XX ст К Берк назвав їх Ч ш н Були відомі і як міметисти, холісти Вони вивчали концепцію Арістотеля, вносили до неї істотні корективи, застосовували індуктивні принципи вивчення конкретного художнього твору, які вже не застосовували щодо іншого У програмових збірниках «Критики і критика Минуле і сучасне» (1952), «Критики і критика Нариси про метод» (1957) вони пояснювали свою позицію з приводу «нової критики», відмінну лише в окремих аспектах, протиставляли імітацію вираженню, обстоювали настанову наслідування письменством природи, що, на їхнє переконання, приносить насолоду, проте міметична зорієнтованість залежить від соціального походження, від рівня духовності, елітарної чи егалітарної сутності автора, адже, на думку Е Олсона, «благородний імітує благородне, низьколобий — потворне», на чому не акцентувала «нова критика» Мові надавали другорядного значення оздоби, трактували її як один із складників структури сюжету, що зберігав арістотелівські характеристики Зокрема, у прозовому творі він мав такі компоненти, як імітований предмет, лінгвістичний медіум (мови) та техніка імітації Їх синтез розглядався на прикладі трагедії, що, крім сюжету, який вважався головним, охоплювала характер, думку, дикцію, мелодію, сценічні умови За винятком таких особливостей та протиставлення імітації вираженню концепція Ч ш н збігалася з концепцією «нової критики», визначаючи перебіг творчого процесу від містично-інтуїтивної активності митця до практичного існування у мові і завершального іманентного суголосся лінгвістичних чинників у органічній структурі твору

Чинквече́нто (*італ сіnquecento, букв п'ятсот*) — італійська культура періоду 1500—1600, а також високого (1490—1520) та пізнього (з середини XVI ст) Ренесансу

«Чи́ста пое́зія» (*франц poesie pure*) — теза, що визначає цінність поезії, не заангажованої позалітературними чинниками, співвідносна з положенням «чисте мистецтво» або «мистецтво для мистецтва» Таку позицію іманентного митця почав обстоювати Т Готьє (передмова до роману «Мадмуазель де Мопен» 1835—36, збірка «Емалі і камеї», 1852), який відкидав пов'язану з дійсністю практику романтизму, зокрема притаманну А де Мюссе, утилітаристські уявлення про художню дійсність, обстоював кантівську тезу «незацікавленого інтересу» «Прекрасне виправдовує свою назву, коли нікому не служить» Пізніше його концепція стала визначальною для «парнасців», вплинула на творчість Ш Бодлера та Е А По, на формування символізму (доробок С Маларме) та раннього модернізму загалом Цей термін вживали П Валері в есе про Ш Бодлера (1924), абат А Бремон у лекції «Чиста поезія» (збірка «Молитва та поезія», 1925), який вважав, що «Ч п» вища за слова та ідеї і заперечує «нечистий» сенс, притаманний романтизму

«Чи́сте звуча́ння» — звучання радіопередач без шумового фону чи музичного супроводу

«Чи́сте мисте́цтво» — див **«Мисте́цтво для мисте́цтва»**

«Чи́стий конце́рт» — різновид телеконцерту за несценарною формою музичної передачі, який асоціюється з концертами у музичних залах, що транслюються по радіо Кожен номер «Ч к» оголошується диктором або зазначається в титрах

Чистомо́вка — жанр літератури для дітей, запропонований Варварою Гринько («Абетка Букварик Математика для дошкільнят», 2004), яка використовує алітерації та асонанси, не переускладнюючи їх, як у скоромовці, для вироблення у дитини чистої вимови

В очереті — черепаха
З очерету чапля-птаха
Чапу, чапу, чапулиться
Чапля чує — чепуриться [ ]

«Чи́стому се́рцем· Пам'яти Василя́ Домани́цького. Біогра́фія, спо́мини, по́хорон» — збірник матеріалів (К, 1912), присвячених пам'яті відомого українського філолога, історика, бібліографа, фольклориста, текстолога, шевченкознавця В Доманицького (1877—1910) Видання відкривається його світлиною Упорядник — автор передмови С Єфремов У збірнику опублікований вірш «Памяти Василя Доманицького» В Ярошевського, некролог «Пам'яти Василя Доманицького» В Липинського, статті «Доманицький на селі» С Єфремова, «Трудовик ідеї», «Жартівливі вірші В М Доманицького» О Білоусенка (псевдонім О Лотоцького), «В роковини смерти друга-товариша з ос-

танніх літ В М Доманицького» Ф Матушевського, «Доманицький у Закопаному» Д Донцова тощо Видання містить бібліографію книг видавництва «Вік»

Чита́бельність — змістові та формальні особливості помірно багатозначного друкованого видання, які сприяють його повному сприйманню декодуванню та засвоєнню реципієнтом

«Чита́льня» — культурно-просвітницький двотижневик (Л, 1894—96) за редакцією видавця Й Ярембецького, І Бачинського, К Паньковського Площу видання надавали для публікацій, що висвітлювали діяльність «Просвіти», окреслювали проблеми побуту, суспільні зв'язки, мали загальнопізнавальний характер, містили господарські поради тощо До співпраці у часописі залучали письменників, істориків Тут друкувалися історичні розвідки «Облога міста Львова Богданом Хмельницьким», «Облога міста Збаража Богданом Хмельницьким», «Битва під Зборовим 15 серпня 1649 р», «Друга облога Львова Богданом Хмельницьким» М Костомарова, поезії І Котляревського, Т Шевченка, М Шашкевича, С Руданського, К Устияновича, В Чайченка (*псевдонім Б Грінченка*), О *Любенського* (*псевдонім* О Лотоцького), оповідання та повісті Г Квітки-Основ'яненка («От тобі й скарб», «Сердешна Оксана»), О Стороженка («Не в добрий час»), М Гоголя («Сорочинський ярмарок»), І Зозулі під псевдонімом І Спілки («Справник приїхав», «З народних уст»), М Коцюбинського («Харитя»), П Кирчіва («І не введи нас в искушеніє»), С Лепкого під псевдонімом Марка Мурави («Комар»), казка «Олена» М Шашкевича, «Казка про трьох докторів» В Щурата та ін, а також переклади з доробку Л Толстого («Каторжник», «Омелько селянський та барабан царський») Після припинення друку «Ч» почала виходити газета «Свобода»

Чи́танка — тип підручника для дітей молодшого шкільного віку, запроваджений І Шашкевичем Крім виконання утилітарних (навчити читати) та дидактичних завдань, Ч подає кращі зразки фольклору і художньої літератури різних жанрів, які прилучають учнів до мистецтва слова, формують і розвивають естетичний смак У другій половині XIX та на початку XX ст з'явилися «Руская читанка для висшей гимназіи» (Л, 1868) в упорядкуванні А Горянського, підручники О Барвінського (Л, 1870), О Партицького (1871) «Ластівка читанка для руского народа» (Л, 1874), видання «Просвіти», «Читанка» (Чернівці, 1902) в упорядкуванні О Поповича, «Перша школа» (Спб, 1912) в упорядкуванні С Черкасенка, «Рідне слово» (К, 1912) в упорядкуванні Б та Марії Грінченків, «Руска читанка» (Л, 1912) в упорядкуванні А Крушельницького, «Робітнича читанка» (Л, 1915), «Перша читанка для дорослих» (К, 1918) в упорядкуванні Софії Русової, «Наше слово» (К, 1918) в упорядкуванні В Дога, «Стежка додому» (Катеринослав, 1918, 1919) за редакцією І Труби, чотири видання «Ясні зорі», присвячені чотирьом порам року, Полтава, 1918) в упорядкуванні М Рудницького, «Рідний край» (Х, 1919) в упорядкуванні П Ковалевського, «Веселка перша читанка після букваря» (Катеринослав, 1921) в упорядкуванні А Воронця

Чита́ння — сукупність практик, методик, процедур роботи з текстом Ч виникло з появою письма, виглядало як буквальне озвучування графічно оформленого тексту, одночасно стосуючись і його тлумачення, закріпленого елітарними, езотеричними практиками жерців, переписувачів, медіумів, іноді трикстерів, схильних до профанації сакральних пам'яток Ч пов'язане з письменством, релігією, наукою, господарською та політичною діяльністю, тому вважається організаційно-впорядкувальним чинником культури Здавен сформувалося ставлення до записаного та проартикульованого слова як до священного, наділеного особливим буттям Ч засвідчує перехід від варварства до культури Принципове значення в його еволюції мало створення ієрогліфів, відкриття фонетичних систем писемності, формування абеток, запровадження освіти, розвиток книгодрукування, тиражування текстів, застосування електронних технологій тощо, які ущільнили віддаль між адресантом та адресатом З'явився компетентний посередник на зразок медіума та трикстера, а також безпосередньо прочитуваний текст, формувалися інші практики, метою яких була фіксація, селекція, зберігання та передавання графічно оформленої інформації, пов'язані із секуляризацією Ч, незалеж*ністю змістів раціонального мислення Щодо художньої* літератури йдеться про потребу адекватного Ч текстів не для з'ясування їх міметичних ознак, а для висвітлення семантичного наповнення певного твору, наближення до адекватного його розуміння Ці завдання реалізує герменевтика як особлива філософська, естетична та наукова практика західноєвропейського типу мислення, доповнена досвідом соціології, що розглядала Ч як комунікативно означене (Р Якобсон) Предметом вивчення цих дисциплін є умови відповідності рецепції літературного твору його задуму, усування «шумів», здатних спотворити зміст художнього повідомлення, зумовити необмежену кількість інтерпретацій, несумісних із поглядом письменника Аналогічні настанови взяті за основу моделей навчання Ч в межах певних контрольованих систем, що мали на меті блокувати небажані для них форми прочитування текстів («соцреалізм») Соціологія літератури, крім кількісного опису Ч, розроблює також модель його традиційного розуміння між цілісно замкнутим твором, за яким «приховано» автора, та реципієнтом, виявляє його зв'язки з напрямом чи стилем, відсилає до різних за цінністю сенсів При цьому інтерпретаційно-семантична основа не є предметом дослідження, беруться до уваги лише системи взаємопов'язаних означень, які маркують художній простір, дають змогу типологізувати ставлення читача до назви творів, імен персонажів, жанру, сюжету Подібні проблеми вивчає і наратологія Інколи Ч перетворюється на престиж, на стиль життя, полягає у виявленні та декодуванні семантичного наповнення тексту Закріплення поняття «Ч» у філології відбулося завдяки працям Ф де Соссюра, семіотиці Ч Пірса, філософії мови Л Вітгенштайна, «новій критиці», ідеям М Бахтіна, структуралізму, постструктуралізму тощо Поширилася концепція Ч-письма, на підставі якої довкілля трактують як оформлену мовою і присутню у мові знакову реальність (текст), розкриту у вигляді історій-оповідей, тому свідомість людини вважають знаковим наративом При цьому сенси виникають під час деперсоналізування тексту, деконструкції, інтерпретації письма як ініціатора гри немотивованих означників Постмодерністське Ч запере-

чує замкнутість тексту, притаманне класичній та некласичній добі, спростовує уявлення про єдиний закладений у нього зміст, про доцентрові тенденції. Наявність сенсу в тексті поза його прочитуванням, вкладеного туди наївними чи свідомими реципієнтами, видається сумнівною. Насильницьке оволодіння текстом неможливе, натомість запроваджуються концепції текстів-задоволень і текстів-насолод, обґрунтовується «смерть автора», якого замінив скриптор. Ч.-письмо не визнає жодної дійсності, крім процесуальної, воно формує самого читача, переструктуровує владне знання аж до епістемологічного розриву з ним, проблемні смислові поля, притаманні різним дискурсивним практикам, здійснює перегляд топосів наївного читача.

Чита́цька конфере́нція — зібрання читачів певного друкованого органу; розмова про непересічний твір, творчість певного письменника тощо.

Чита́ч — див.: **Реципіє́нт.**

Чите́ць — артист, який виконує на естраді твори художньої літератури. Див.: **Худо́жнє чита́ння.**

«Чіла́м-Бала́м» («Віщу́н Ягуа́р») — фрагментарно-компілятивні сакральні книги жерців майя та їх зведення (X—XVII ст.), записані латиною (XVII—XVIII ст.) на півострові Юкатан. У текстах рукопису відображене минуле майя, жорстокість конкісти та колонізації. Тут використана усна традиція індіян, їх книги, знищені іспанцями, міфи, історичні перекази, календарні фрагменти, містичні віщування. Найдавнішими вважаються дві епічні пісні (кай): космогонічний міф та історична пісня «Про підкорення Чічен-Іци» (X ст.). Пам'ятка з притаманною їй яскравою образністю, ритмікою, віршованими елементами приписується знаменитому оракульному жерцю-віщуну (чіламу) та кайому (піснеспівцю) Баламу (40-ві XVI ст.).

Чолові́ча ри́ма — див.: **Оксито́нна ри́ма.**

Чорба́йт — жанр таджицького фольклору, соціально-побутова або лірична пісня, що має вигляд восьмивірша (чотири бейти) зі схемою римування: *aaba*, *aaaa*, *aabb*.

Чо́рна есте́тика (*англ. black aesthetics*) — поняття на позначення різножанрового мистецтва США, пов'язаного з рухом за громадянські права афро-американців (1954—64) та масового чорного руху (1964—73), очолюваного М. Л. Кінгом, а також М. Іксом, К. Павеллом-молодшим, С. Кармічелом. Ч. е. базувалася на концепціях чорного націоналізму, сепаратизму, негритюду, африканізму, на закликах до непокори. Вона набула масштабів «нового ренесансу», оскільки йшлося про відродження «етнопоетичної чуттєвості» та ритуальних міфологем, фольклорного мистецтва «малих народів». Сформувався «проект міфопоетики», спрямований на дискредитацію англо-американської тотальності, білої ментальності, невідповідної чорній, за ініціативи М. Ікса була створена Організація афро-американської єдності. Поширюється літературна критика письменників А. Барака, Л. Ніла, видавця журналу «Negro Digest» (з 1970 — «Black World») X. Фуллера, університетських професійних критиків Е. Гейла-молодшого, С. Гендерсона, Д. Т. Тернера — автора антології для учнів «Чорна американська література» (1969), «Афро-американські письменники» (1970) тощо та їх послідовників X. А. Бейкера-молодшого, Г. Л. Гетса. У цьому русі узяли активну участь письменниці Тоні Кейд Бамбара, Марі Еванс, Аліса Волкер, Одрі Лорд і критики Барбара Крістіан, Барбара Сміт, Ерлен Стетсон та ін. Їхня творчість була заангажована ідеями боротьби афро-американців за рівні права, які не поділяли представники старшого покоління Р. Гейден, Дж. Саундерс Реддінг, Натан А. Скотт-молодший, М. Толсон.

Чо́рний гу́мор (*англ. black humour*) — ознака письменства, споріднене з абсурдизмом, якому властиві різко виражені гротескні форми та несприйняття «схибленої» дійсності. Термін застосований сюрреалістами, згодом поширений в американському та західноєвропейському літературознавстві (50—70-ті XX ст.). Ч. г. генетично пов'язаний із традицією Ф. Рабле, Дж. Свіфта, М. Гоголя, Марка Твена, К. Воннегута, Дж. Геллера та ін., найповніше відображений у драмі абсурду. Р. Шолс вбачає в ньому літературний напрям, систему філософських та естетичних засновків, на підставі яких постає особливий тип мистецтва з песимістичним світосприйняттям. Особливого значення Ч. г. надавали сюрреалісти, вбачаючи в ньому синтез естетичних й історичних елементів, вільну гру з традицією, фрондерство, спрямоване на деструкцію сучасності. Вони наголошували на безглуздості та недосконалості буття, застосовували в'їдливу іронію, переінакшили Ч. г. на стиль поведінки і художнього мислення. У їхніх творах відсутній сміх, натомість цитований злісний регіт.. Дж. Барт тлумачить Ч. г. як сукупність наративних прийомів з використанням наскрізного гротеску, пародії на доробок екзистенціалістів, пастишу, травестії, алогізму, гіперболізму, розірваної композиції задля висвітлення онтологічного безглуздя цивілізації, де пересічний американець почувався комфортно, хоч і переживав відчуження у знедуховленому позитивістському суспільстві, що притаманно творам Дж. Донліві («Людина з вогником», 1955), Дж. Барта («Плавуча опера», 1956), Д. Бартелмі (оповідання), С. Саутерна та ін. У 60-ті XX ст. увагу письменників привертають проблеми безглуздої світобудови, охопленої ентропією («Веселка земного тяжіння» Т. Пінчона, 1973), тотального божевілля («Цапоюнак Джайлз» Дж. Барта, 1966; «Мертвий батько» Д. Бартелмі, 1975) в ситуації безнадійного існування за умов «маскульту». В есе «Література виснаження» (1967), що вважається маніфестом Ч. г., Дж. Барт констатував неможливість традиційного зображення деморалізованого довкілля і водночас наголошував на нерозумності нехтування ним, доводив, що наратив повинен стати різновидом семіотичного експерименту для осмислення «середньостатистичного» індивіда, який опинився перед утрудненим вибором у ситуації абсурду буття, тому персонажеві залишається одягти блазенську маску, зануритися у стихію притчі, аби відмежуватися від потужного тиску стандартизованих ідеалів, безликих топосів духовного вакууму.

Чорнови́й відби́ток — перший відбиток з друкарської форми.

Чотириві́рш — див.: **Катре́н.**

Чотирискладо́ві ро́зміри — назви, застосовувані до деяких ямбів та хореїв із притаманним їм чергуванням сильних (арсис) та слабких (тезис) місць, коли слабкі місця заповнюються обов'язково ненаголошеними складами (◡), а сильні — необов'язково

наголошеними (x), останнє сильне місце посідає обов'язково наголошений склад (⊥). У римі вірша вони зазвичай чергуються при незмінності обов'язково ненаголошених складів і змінністю необов'язково й обов'язково наголошених. З урахуванням лише розташування сильних місць першорядного значення надають семистопному хорею, далі — семистопному ямбу, восьмистопному хорею, і нарешті — шестистопному безцезурному ямбу. Якщо брати до уваги і заповнення сильних місць, то всі названі приклади слід вважати Ч. р. Щодо Ч. р. серед фахівців немає одностайності. Так, В. П'яст, О. Квятковський і Г. Шенгелі визнавали його, а Б. Томашевський заперечував.

Чотирнадцятискла́дник — назва народнопісенного чотирнадцятискладового верса, який ще називають коломийкою. Його використав і вдосконалив Т. Шевченко. Див.: **Шевче́нків вірш.**

Чуаньци́ («о́повідь про дивови́жне») — термін китайського літературознавства, який спочатку стосувався збірки новел Пей Сіня (IX ст.), а згодом, у XIII ст., вживався щодо танської новели про незвичайну подію. Така традиція збереглася донині. У XIII—XV ст. поняття застосовувалося на позначення драматичного твору, що сформувався на Півдні Китаю. У XVI—XVII ст. Ч. називали велику за обсягом музичну драму, в якій використовувалися переважно південні, зокрема куньшаньські мелодії, особливе віршування; віршові, насичені літературними ремінісценціями арії, виконувані будь-яким персонажем, перемежовувалися з прозовими діалогами архаїзованою мовою. Жанр, поступово втрачаючи фольклорну основу, набув вишуканого характеру, відтворював героїчне минуле, авантюрні пригоди, часто із сентиментально окресленими постатями закоханих, іноді — сатиричні картини з дидактичним підтекстом. Ч. не обмежена чотирма актами (їх могло бути до п'ятдесяти), впродовж одного акту мелодія чи рима арії часто змінювалися як і їх виконавці, віршові фрагменти спонтанно переривалися прозовими. Незмінним залишився тільки пролог. Зрідка траплялися драми на актуальну тематику, як-от твори драматургів XVII ст. «Співучий фенікс» Ван Шічженя або «Віяло із персиковими квітами» Кун Шанженя, поряд з якими писали Лі Кайсянь, Лян Ченьюй. Відомими авторами Ч. також були Тан Сяньцзу (1550—1616), Лі Юй (прибл. 1591 — прибл. 1671), Хун Шен (прибл. 1645—1704). Найповніше видання жанру «Люші чхун цюй» (XVIII ст.) здійснив Мао Цзінь.

Чу́до — неймовірність, що стала фактом. Фундаментальна категорія теології, поширена у релігійній літературі, зокрема у житіях святих, в апокрифах тощо, де відображається всемогутність Бога. Етимогічно поняття пов'язане з граничним афектом дивування, що зумовлене знаменнями, сакральними знаками, виражається через спасіння, зцілення, об'явлення, пророцтво, уособлює таємничу природу божественних сил, що викликають у людини глибокий трепет.

Чуже́ сло́во — неавторське слово, чітко не відмежоване від мовлення письменника, виражене через об'єктивовану, опосередковану мову літературного героя. Ч. с. формує ефект двоголосся, що може набувати вигляду поліфонії. М. Бахтін («Питання літератури та естетики», «Проблеми поетики Достоєвського») розглянув три різновиди Ч. с. Воно буває прямим виразом письменника, спрямованим на відповідний об'єкт мовлення, перетікати поза свідомістю автора як мовна властивість персонажа, належати відразу двом суб'єктам мовлення (автор і персонаж), хоча вони можуть по-різному його усвідомлювати. Ч. с. притаманне жанрам, що відходять від певних канонів, схильним до стилізацій, пародій, пастишів і т. п.

Чуки́калка, або **Гуци́калка,** — народна назва утішок, що супроводжують гойдання та підкидання малюка на коліні дорослого, мають чіткий ритм із повторенням словосполучень *чук-чуки, гуц-гуци, гоп, а-та-та.*

Ой чук-чуки, чуки-чок,
Пішли дітки в садо́чок,
Там нарвали кві́точок,
Там нарвали квіто́чок,
Сплели доні віно́чок.

Чума́цькі пісні́ — тематична група української станової (суспільно-побутової) лірики, зміст якої відображає життя і побут чумацтва. Чумаки перевозили по Україні і сусідніх землях найнеобхідніші продукти: сіль, рибу, товари з інших країн, які, в свою чергу, потребували українського хліба, меду, сала, воску, шкір, хутра та ін. З прокладанням залізниць у другій половині XIX ст. чумацтво занепало. Поширеними мотивами Ч. п. є виряджання в дорогу, намагання дружини завернути чумака додому («Поїхав милий в дорогу»), тривожний постій у дорозі, оборона від степових грабіжників — комишників («Ой високо сонечко віхолить»), оплакування загиблих («Ой з-за Дону, з-за ріки», «Хто не пив води та дунайської»), ярмаркування з дорогим товаром, гуляння на ринку і втрата за чаркою всього майна («Що в Києві на риночку»), хвороба і смерть у дорозі («Чомусь мої воли не пасуться», «Ой воли мої, сиві, полові»), нещаслива мандрівка, розпад чумакової родини («Над річкою бережком», «Гей-гей, та журба мене ізсушила»), розлука з коханою дівчиною («Із-за гори, із-за кручі риплять вози йдучи», «Чумаче-бурлаче, чого зажурився?»). Трапляється у Ч. п. і протиставлення вільного козакування і чумакування в Наддніпрянській Україні долі закріпаченого коломийця на Галичині, якому жінка заявляє: «*А я піду на Вкраїну з дітьми на слободу*». Найдраматичніше в Ч. п., як і в козацьких піснях, зображено смерть чумака в розлуці з родиною і рідним краєм. Цьому присвячено найбільше пісень. До Ч. п. належить пісня «Ой горе тій чайці-небозі», відома у багатьох варіантах, записана на межі XVII—XVIII ст. Автором її первісного тексту в «Історії Русів» названо гетьмана І. Мазепу. Помітне місце у Ч. п. посідає образ волів, які вірно служать своїм господарям, передчувають їх смерть чи небезпеку. Їх та господаря об'єднувала спільна доля, тому чумак перед смертю бідкається:

Ой воли мої сірі, полові!
Хто ж вам паном буде,
Ой як мене, чумака Макара,
На білім світі не буде?

Чумацька тема і пісні відображені у творах Т. Шевченка («Ой не п'ються пива-меди», «Ой я свого чоловіка» та ін.), Марка Вовчка (оповідання «Чумак«), С. Руданського (лібрето фольклоризованої опери

«Чумак. Український дивоспів на штирьох місцях»), М. Коцюбинського (оповідання «На крилах пісні») та ін. І. Рудченко написав нарис «Чумак в народних піснях» (1872) та видав збірник «Чумацькі народні пісні» (1874), їх збирав також М. Лисенко, М. Драгоманов та ін.

Чутки́ — усні або друковані повідомлення, не підтверджені фактами, не відповідні реальності, іноді застосовувані з провокативною метою. У фольклорі — оповіді, що виникли внаслідок недостатньої поінформованості про приголомшливі події. У Ч. використовується суб'єктивна інтерпретація за аналогією, що іноді позначається на громадській думці, на предмет повідомлення можуть переносити готові фольклорні топоси, закріплені уснопоетичною традицією, доповнені вигадкою та фантазією. Залежно від змісту і спрямованості Ч. розмежовуються на такі, що передають страхи, надію, помсту (відображену у наклепі). Їх естетична якість залежить від майстерності наратора.

Ш

Шабло́н (*нім. Schablone, від франц. éshantillon: зразок*) — схематична ситуація у літературному творі (оповідь про Попелюшку, про смерть та відродження тощо), умовний персонаж, зазвичай асоційований з певним наративним жанром чи формою, що сприймається як тип (образи чарівних принців, лихих мачух, трикстерів та ін.). Синонім трафарету, штампа, кліше, топосу. Е. М. Форстер трактував Ш. як значущу організацію повторень у наративних ситуаціях та подіях, виявлених у малярстві.

Шаї́р (*араб. поет*) — поет-книжник, оповідач, імпровізатор, виконавець героїчних та романтичних дастанів під музичний супровід (дутар, саз тощо) у письменстві Близького та Середнього Сходу. У туркменів, узбеків, каралпаків його називають «шахир», у татар, уйгурів, казахів — «шагийр». На відміну від багші, він не лише виконує вивчений текст, а й змінює, доповнює його, іноді може бути автором нових дастанів, як-от «Хасан-кол» узбецького поета Вулкан-Шаїра (1874—1941). Відомі й інші узбецькі Ш. — Ергаш Джуманбулбул-огли, Фазил Юлдаш-огли, а також туркменські — Кьормолл, Дурди Клич та ін.

Шаї́р — визначальний епічний жанр малайської епічної поезії, зазвичай велика поема, близька за змістом до гікаяту, але з наявністю ліричних сюжетних ліній («Шаїр про Кена Тамбухана», «Шаїр про Абду-л-Мулюке» тощо). Ш. притаманна схема римування *aaaa, bbbb, cccc* і т. д. Зароджений у XIV ст., особливо поширений у середині XIX — на початку XX ст., пов'язаний із запровадженням книгодрукування. Були видані такі різновиди жанру, як хроніки («Шаїр Гімоп», «Шаїр про сеньора Гілантга»), безсюжетні філософські суфійські Ш. («Шаїр про човен» Хамзи Пансурі). Поряд з великими за обсягом творами запроваджувалися лаконічні Ш. алегоричного, дидактичного, часто інформаційного характеру: «Шаїр про птахів», «Шаїр про дурного купця», «Шаїр про виверження вулкана Кракатау» і т. п.

Шаї́рі — віршовий розмір, панівний у грузинській поезії X—XVIII ст., чотирирядкова строфа на ші-стнадцять складів з дактилічним або парокситонним римуванням (моноримою). Ш. запозичений із фольклору. Цією строфою Ш. Руставелі написав поему «Витязь у тигровій шкурі» («Вепхіс ткаосані»), перекладену українською мовою М. Бажаном:

Не зовіть того поетом, хто випадком, ненавмисне,
Кілька слів пустих, нікчемних у нудного вірша втисне,
Хоч і пнеться до поетів, хоч бундючиться він злісне,
Хоч, немов той мул, ґвалтує: «Ти найкраща, власна пісне!»

Крім «високого Ш.» (магалі), яке застосовував грузинський поет, поширений також «низький» (дабалі), часто термін використовувався на позначення вірша чи поезії. До розміру Ш. зверталися й українські поети, зокрема М. Рильський у вірші «Шота Руставелі»:

«Хто бере — усе той тратить, хто дає — усе придбав».
Чи не він, поет, це слово для нащадків проказав?
І така його поема, ніби щедрості рукав,
Що широко розсипає сотні сот квіток і трав.

Шале́ні рома́нтики (*франц. frénétiques*) — група французьких письменників, що з'явилась у 10-ті XIX ст. і проіснувала до 50-х, захоплювалася містичними та окультними мотивами творчості, освоювала інтертекстуальні шари англійського готичного роману та німецьких «страшних» п'єс для зображення суворої правди життя, її таємниці та жахіття. Ш. р. актуалізували прийоми фантастики і подорожей, у їх творах поширені описи напівзруйнованих замків, глухих підземель, божевілень, де діяли вбивці, ченці-святотатці, вампіри, покійники, що піднімалися з могил, інфернальні істоти тощо. «Чорна» література друкувалася на сторінках журналів «Ревю де Парі», «Ревю де монд», постійним автором яких був П. О. де Борель. Він також написав гірко іронічну книгу «Шампавер. Аморальні оповідання» (1833). Деякі автори здійснювали художній аналіз власного божевілля, як-от Жерар де Нерваль (псевдонім Ж. Лабрюні), якого знайшли повішеним над новою редакцією новели «Аврелія» (1855). Друкувалися також колективні збірники Ш. р.: «Коричневі оповідання перевернутої голови» (1832), одним з авторів яких був О. де Бальзак, багатотомне видання «Вечірні години. Книга жінок» (з 1833) і т. д. Така тенденція позначилася на повістях Ш. Нодьє, середньовічних романах В. Гюго, наративах «для народу» Е. Сю, новелах П. Меріме, «Піснях Мальдорора» (1868—69) Лотреамона (псевдонім Ісидора Дюкаса), що, в свою чергу, вплинули на творчість «проклятих поетів» та ранніх модерністів. Проте Ш. р. критикував Ж. Жанен, який у передмові до свого роману «Мертвий осел та гільйотинована жінка» (1929) назвав їх твори «літературою відчаю», що підлягала висміюванню. Вплив доробку Ш. р. відчутний у творах М. Гоголя («Вій»), О. Стороженка («Марко Проклятий») та ін.

«Шан фу» — див **«Шуцзін»**

Шансоньє́ (*франц chansonnier пісенька*) — легка, жартівлива, розважальна пісенька, поширена у французькій поезії та театрі з XVI ст Ш могла мати фривольний зміст, виконувалася речитативом на майданах під музичний акомпанемент, іноді без нього, супроводжувалася танцювальними рухами Її традиція походить від творчості трубадурів та менестрелів («Шансоньє короля») Серед відомих авторів жанру (XVIII ст) були Ш Колле, Ш Панар Їх досвід поглибили П Ж Беранже, Ж К Клеман, Е Шатлен, Ж Жуі, О Суетр, Г Монтегюс, А Брюан У XIX ст Ш увійшла до репертуару естрадних співаків, здебільшого співачок-шансоньєток Оновлення Ш, збагаченої розмаїттям віршових форм, емоційністю, публіцистичністю, спостерігалося у 50-ті XX ст (Едіт Піаф), вплинуло на пісенну культуру Німеччини, репрезентовану творчістю Б Ділана, В Бірмана та ін

Шапіто́ (*франц chapiteau, букв ковпак, дах*) — легка театральна або циркова переносна споруда у вигляді розбірної конструкції з брезентовою покрівлею, використовувана для пересувних вистав Була поширеною в Україні у 20-ті XX ст Це поняття стосується і театрального колективу, що виступає у ній

Ша́пка — складник рубрикації, чіткий, змістовний, естетично оформлений заголовок тематичної добірки На відміну від рубрики не повторюється з числа в число

Шара́да (*франц charade, від прованс charrado базікання, бесіда*) — різновид ускладненої загадки, в якій початкове слово розбивається на кілька частин, кожна з яких має самостійне значення, вони вводяться у перифраз, де подані ключі до прочитання початкового слова Ш з'явилася за доби пізньої античності, зокрема у латинських «Загадках» Симфонія (VI ст н е), набула популярності у літературних салонах XVIII ст Складна форма Ш називається логогрифом В основу її покладений принцип інтелектуальної гри, що полягає у відгадуванні закодованих слів чи виразів, сприяючи розвитку інтелекту й активізації мовного поля з незвичної позиції Цей жанр використовується також із дидактичною метою Він був популярним у добу бароко, авангардизму тощо Прикладом Ш є вірш Д Білоуса

Одне — сніп по обмолоті
На покрівлю хати
Інше — жінка, а точніше
Материна мати
Коли взяти кожне слово,
Поєднати те і те,
Буде квітка, що весною
Жовтим цвітом зацвіте
Що це таке? (Кульбаба)

Шарака́н — назва збірок давньовірменських духовних віршів, написаних від V до VIII ст (Месроп Маштоц, Саак Партев, Мандакуні, Комітас та ін) Так само називали і їх вірші (пісні)

Шарж (*франц charge, від charger· перебільшувати*) — різновид карикатури, в якій зберігається подібність з об'єктом зображення, наявний м'який, доброзичливий гумор, завдяки якому формується комічний ефект Жанр часто пожвавлюється дотепним прикінцевим висновком Ш був відомий ще за античної доби, застосовувався в «Іліаді» Гомера (постать Терсіта), в аттичній комедії, в карнавальних Діонісіях, фалічних піснях, у комедіях Плавта і Теренція Ш помітний у кельтському епосі (підступний Локі в «Едді»), у шпрухах, фабльо, соті, шванках, сміховій культурі середньовіччя, в «Орлеанській діві» Вольтера, у гротесках Е-Т-А Гофмана та М Гоголя, в українських жартівливих та соромітських піснях, вертепах, в усмішках Остапа Вишні Ш у поезії — переважно близький до епіграми чотиривірш, в якому наявний легкий жарт, як у П Осадчука (дружніх Ш)

ДМИТРО ПАВЛИЧКО

Від книжок вгинається поличка
Струмом б'є із кожного рядка
Недарма ж бо томики Павличка
Пригорнулись до томів Франка

Ш близький до пародії але без в'їдливої сатиричності і гротескної імітації творчої манери певного автора Ш застосовуються також у графіці (В Базилевич, А Арутюнянц та ін), у художньому читанні, зокрема у репертуарі А Паламаренка, Ніли Крюкової, А Литвинова

«Шасене́м і Гаріб» — туркменський народний дастан про кохання Гаріба та Шасенем за доби Сефевідів (1502—1736), за основу якого узятий третій переказ огузького епосу «Кітабі деде Коркуд» У творі державець Діярбекіра Шаапбас, його дружина та урядовці переслідують знедоленого Гаріба, його матір, сестру і Шасенем, які долають всі перешкоди на шляху до щастя Пам'ятка написана прозою з віршовими вставками (чотириверсова строфа на зразок туркменської гошми) у вигляді монологів та діалогів, стиль близький до казкового епосу Сюжет дастану, що мав відмінні варіанти, як-от «Гелалай і Гаріб» чи турецький та азербайджанський «Ашук Гаріб», став основою однойменної опери М Шапошнікова та Д Овезова

«Шахнаме́» («Кни́га про царі́в») — назва кількох прозових та віршових зведень міфів, епічних легенд, історичних хронік іранського народу, що органічно поєднані у творі «Шахнаме» Абу-ль-Хасима Фірдоусі Туського (935—1020) Деякі з них збереглися фрагментарно Спочатку, за династії Саманідів (III—VI ст), вони називалися «Гудай-наме» («Книга про царів»), створювалися середньоперською мовою, а з XVIII—IX ст з'явилися переклади на арабську мову під назвою «Життєписи царів» («Сійяр аль-мулюк») Жодне з цих зведень не збереглося, залишилися тільки свідчення про них у творах арабських істориків та географів аль-Масуді, Ібн Гаукаля, Істахрі, а також в «Історії» Гамзи Ісфагані (X ст), де зафіксовані «Життєписи перських царів» Ібн аль-Муккафи, «Життєписи перских царів» Мохаммеда ібн Джагма аль-Бармакі, «Історія перських царів» із книгосховища халіфа Задуйя ібн Шагойя, «Історія сасанідських царів» Баграма ібн Марданшаха На думку В Розена, до цього списку слід додати переклад Муси ібн Іси аль-Кесраві, який, зіставляючи різні тексти та редакції, інколи вдавався до вигадки, щоб заповнити очевидні прогалини між зведеннями Ці перекладачі перераховані у «Давній передмові» до «Шахнаме» Фірдоусі (X ст) та в анонімному перському творі «Муджмаль ат-таваріх ва-ль-кисас» (XII ст) Існувала також ще одна версія «Гудай-наме», перекладена на арабську мову Ісхаком ібн Язідом, згадана у «Фіхристе» (X ст)

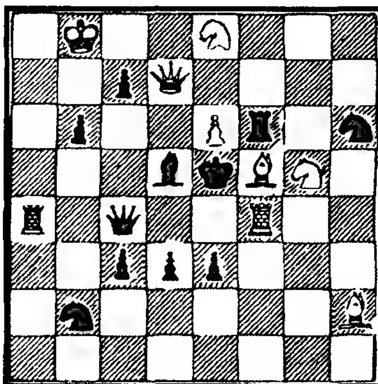
Ібн ан-Надімом. Лише у X ст. на підставі всіх варіантів постала «Ш.» мовою фарсі (дарі). Тоді ж поет Масуді Марвазі написав віршовий текст «Ш.», з якого історик Мутаххар Мукаддасі навів два бейти про іранську першолюдину та першоправителя Каюмарса та один бейт про загибель династії Саманідів. Поема Масузі Марвазі містила інформацію про Залу, Тагмураса, а також міфи, епос, палацову хроніку Саманідів. Поетові Абу-ль-Муайййяд Балхі належить згадана у перському перекладі «Історії Табарі» (963) — прозова версія «Ш.», де наводилися епізоди (переказ про Нарімана, Саму, Агушу Вагадану, Кей-Шикана), відсутні у творі Фірдовсі. У 957 з'явилося Абу-Мансурове (ім'я саманідського правителя) прозове зведення «Ш.» та поема маловідомого автора Абу Алі Балхі, про що згадував у своїй «Хронології» аль-Біруні. Першу спробу створити систематизовану поему «Ш.» за дорученням Еміра Нуха II здійснив Дакікі, написавши тисячу бейтів. Основний текст твору належить Фірдоусі, який закінчив свою двадцятип'ятирічну роботу (налічувала 60 000 бейтів) 17 січня 999. Саме тоді Саманідська держава була завойована тюрками. Їхній султан-суніт Махмуд Газневіський вважав поему, в основу якої покладено зороастрійське віровчення та перську історію, неприйнятною для ісламу. У «Ш.» йдеться про героїчне протистояння культурного Ірану кочовому, варварському Турану, що уподібнене до боротьби між добром і злом, Ормуздом та Агріманом. Лиховісного Агрімана долає Тагмурес — онук Сіямека, — правнук легендарного першого іранського царя Кеюмарса. Тагмурес загнуздав демона, під владу якого пізніше потрапив цар Джемшід. У творі засуджується розбрат Ферідунових синів. Міфічна дійсність персів поєднана з історичною, зокрема з життям династії Сасанідів (IV—VI ст.) та Саманідів. Добротворчі ідеали найповніше втілював вірний шахові Кей-Кавусу богатир Рустем, який змагався з туранським царем Афрасіабом. Найдраматичніші епізоди із життя Рустема пов'язані з його сином Сограбом, якого він убив у двобої, та з перемогою над Акван-дивом, над Ісфендіандром — сином шаха Гуштаспа. Виведено образи справедливих царів Ферідуна, Кей-Хосрова, Анушірвана-Хосрова. У поемі з'являються нові персонажі: галантні рицарі на зразок Бегра-Гура, представники простолюду, як-от коваль Каве та ін. Вміщено багато вставних поем, як-от «Рустем і Сограб», «Заль і Рудабе», «Біжен та Меніже» тощо. Твір популярний в Ірані, Іраку та Індії. Крім міфічної та історичної частин, він містить філософський вступ «Похвала розумові»:

> [...] В обох світах із Розумом не зблудиш.
> Зречись його — і вічним в'язнем будеш.
>
> Він — око духу, сонце в темноті,
> Єдина втіха довгої путі,
>
> Найперший твір, найвища ласка Божа,
> Душі твоєї кріпость і сторожа [...]
>
> (переклад В. Мисика).

Вперше критичний його аналіз здійснив іраніст І. Вуллерс (1977—83). Прозовий переклад поеми у XIX ст. на французьку мову належить Ж. Молю (1838—78). Згодом її перекладали на німецьку мову Рюккерт (1890—95) і фон Шак (1893), на англійську — Г. Варнер (1905—10), на українську — А. Кримський (1895), на російську — С. Соколов (1906, 1915).

Шахопое́зія (*перс. рвг: володар і poiēsis: творчість*) — різновид творчості, синтез поезії і шахової композиції, започаткований у 90-ті XX ст. А. Мойсеєнком. У Ш. віршові рядки відображають певні ідейно-тематичні колізії розв'язку шахової задачі, а поетичний текст — безпосередньо «вплітає» в себе розв'язок авторової задачі:

> Легкого не вибираємо...
> 1. Ch3? Ch7?
> Коли вибір
> Виболено
> до малого камінця в оці.
> Випалено
> до останнього нерва,
> Вибілено
> до ризику —
> На шляху,
> Що малих путівців стремено
> Порвав пожбурляв довкола
> І сам
> Стоїть
> Упівнеба розіп'ятий
> Ними
> Безжально-кинджально...
> Легкого не вибираємо.
> 1. Ce4!



Збірка «Картатий материк» (2003) В. Капусти повністю присвячена Ш.

Шахра́йський рома́н — див.: **Крутíйський рома́н.**

Шахрашу́б, або **Шахрагíз,** — загальна назва віршів пізньокласичної доби персько-таджицького міського письменства, яке застосовувало гостро звинувачувальні хаджви. Найвідомішими авторами віршових інвектив XVI ст. були гератці Мухамед Гашим, Джелал-ад-дін Мухамед Аґагі, а також Вагіді із Куми, Гафрі з Ісфагана. За свої в'їдливі твори Джелал-ад-дін Мухамед Аґагі та Гафрі з Ісфагана були страчені. Існував ще один різновид Ш., притаманний ремісничій поезії, започаткованій в XI—XII ст., відображений у дивані Сайфі Бухарі (помер прибл. 1504), у творах Дервіша Дігакі (помер 1531), Саїдо Насафі (помер 1710), які писали газелі, кит'а, рубаї тощо, присвячені вродливим юнакам з ремісничих майстерень. Найпомітнішим Ш. вважається «Шахрангіз» турецького поета Іси Месіхі (1470—1512), який описав 47 адріанопольських юнаків.

Шва́бські рома́нтики (*нім. Schwäbische Romantik*) — третє після єнців та гейдельберзців поко-

ління німецьких романтиків (10—50-ті XIX ст.), які проживали у Швабії: Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб, К. Майєр, В. Гауф, Е. Меріке. Вони реалізували свій потенціал у піснях, романсах, баладах, легендах, казках; у ліриці обстоювали народну щирість, поєднували ідеалізоване середньовіччя з бідермайєром, місцевий колорит — з містицизмом, цікавилися проблемами ясновидіння («Наділена яснобаченням із Преефорста» Ю. Кернера, 1829). Погляди Ш. р. висміював Г. Гейне у поемі «Атта Троль».

Шванк (*нім. Schwank: жарт*) — жанр німецької середньовічної літератури, переважно повчально-сатиричне оповідання анекдотичного характеру з парадоксальним пуантом, що інколи мало віршовану форму. Перші зразки Ш. з'явилися у IX—X ст. То були латиномовні тексти, які спиралися на анекдотичні та сатиричні фабули античного чи східного походження. Згодом, зокрема під час хрестових походів, поширилися німецькомовні твори. Ш. набув популярності у XIII—XVI ст. Близький за мотивами до фаблью, фацеції, прозової новели доби Відродження, він обмежувався епатуванням побуту клерикалів та рицарства, часто відображав відвертий цинізм, вульгарність і гробіанство. Найпомітнішим явищем цього жанру вважається збірка веселих, дотепних, грубуватих Ш. мандрівного поета Штрікера під назвою «Піп Аміс» (1230). Невдовзі з'явилися «Історія попа із Каленберга» (1470) австрійця Ф. Франфуртера, народна книга про Тіля Уленшпігеля (1515). Низку таких персонажів доповнили постаті Найдгардта фон Ройєнталя, Петера Лоя, спритного селянина Маркольфа. До цього жанру звертався нюрнберзький мейстерзингер Г. Сакс (1494—1576). Поширюються прозові Ш. у вигляді збірок: «Шільдбюргери», «Подорожна книжечка» (1555) Й. Вікрама, «Товариство у саду» (1556) Я. Фрея, «Розваги в дорозі» (1557) М. Монтана, «Нічна книжечка» (1559) В. Шумана, в яких змальовано простака-трикстера, що своєю винахідливістю та хитрощами долає позірно сильнішого суперника. У XVIII ст. А. Бюргер, Й.-Г. Фосс, Й.-П. Гебель намагалися відродити цей жанр у свої мюнхгаузеніадах.

Шевче́нків ві́рш — метрично-ритмічна форма організації вірша, розроблена Т. Шевченком на основі народно-пісенної метрики та традицій силабіки і силабо-тоніки. Здебільшого Ш. в. трактується як літературний варіант коломийки, власне чотирнадцятискладника наспівного та говірного характеру з розбитими на рядки півверсами (на вісім, шість складів та їх чергування), що мають парокситонні (жіночі) рими. Строфа Ш. в. має вигляд катрена, невластивого віршуванню до Т. Шевченка. Гнучка зміна акцентного малюнка від одного віршового рядка до іншого, одночасне підтримування типових форм вживання наголосів (по чотири опорні наголоси у чотирнадцятискладовому рядку, прикріплення четвертого наголосу до передостаннього, тринадцятого, складу) зумовлюють чіткість та ритмічність Ш. в., забезпечують його розмаїття. Натомість І. Качуровський («Строфіка», 1967), як і Ніна Чамата, не вважає, що у віршуванні Т. Шевченка, наявний коломийковий вірш, визначає таку формулу як барокову строфу («Чи не покинуть нам, небого»), що виникла внаслідок поділу тринадцятискладника, та леонінський вірш («*Сонце гріє, // вітер віє, / з поля на долину. / Над водою // гне з вербою / червону калину*») Наявний також ямбізований октосилабік як перехідний етап до силабо-тоніки («І Архімед, і Галілей»), іноді з'являється октосилабік із постійною цезурою, частіше гетерометричний катрен, гетерометричні п'ятивірші, шестивірші, семивірші. Вживаються і тонічні вірші: «Якби мені, мамо, намисто...». У доробку поета трапляються тристопні хореї, іноді здвоєні, з відносно вільним розташуванням наголосів по обидва боки від обов'язкової цезури, з парокситонною (жіночою) та окситонною (чоловічою) римою, наприклад у філософській медитації на початку поеми «Гайдамаки»: «*Все йде, все минає // — і краю немає. / Куди ж воно ділось? // відкіля взялось?*». Іноді такий розмір під впливом зміщення ритму може сприйматися за одинадцяти-дванадцятискладний амфібрахій, що не завжди враховують деякі перекладачі, як-от Ф. Сологуб. Т. Шевченко вдавався також до паузного дактиля («Сонце заходить, гори чорніють»), до ритмізованого чотиристопного ямба. Винятковість його лірики пояснюється гнучкими енжамбеманами, невимушеними переходами від одного розміру до іншого в межах твору, особливим ритмо-інтонаційним «малюнком», що давав йому змогу застосовувати розмаїті віршові форми — від строфічної та строфоїдної й астрофічної.

«Шевче́нко і його́ Украї́на» — різножанровий збірник (Джерсі Сіті, 1916), присвячений пам'яті Т. Шевченка, розрахований на задоволення читацького попиту українців-емігрантів. Вони могли ознайомитися з низкою поезій Т. Шевченка («Заповіт», «Мені однаково...», «Розрита могила» тощо), а також із публікаціями «На Шевченковій могилі» Княжни Я. Кочубеївни (псевдонім О. Косач) , «Поклін великій душі» Д. Макогона, «Тарасові Шевченкові» І. Франка, «Пам'яті Тараса Шевченка» Христі Алчевської, «На Тарасовій могилі» Ярослава Марченка (псевдонім Б. Лепкого) та ін. У виданні було надруковано переклади вірша «Заповіт» на англійську мову (Етель Ліліан Войнич та П. П. Селвера) і на німецьку (І. Франко). На обкладинці збірника надрукована світлина «На могилі Т. Шевченка 1914 р.» а на третій сторінці вміщений портрет поета.

Шевче́нківська пре́мія, або **Націона́льна пре́мія Украї́ни і́мені Тара́са Шевче́нка,** — найвища творча відзнака літератури та мистецтв в Україні, якою нагороджено понад 140 письменників, а також малярів, графіків, скульпторів, майстрів народного мистецтва, архітекторів, композиторів, співаків, діячів театру, кінематографії, науки та ін. До 1999 — Державна премія України імені Тараса Шевченка, запроваджена в 1962 на підставі Постанови Ради Міністрів УРСР від 20 травня 1961. Лауреатів Ш. п. визначає комітет із Національної премії імені Тараса Шевченка, який нині очолює Р. Лубківський, шляхом конкурсного відбору, обговорення і таємного голосування, а присуджує премію Президент України своїм Указом. Вручаються нагороди зазвичай 9 березня, в день народження Т. Шевченка. Першими її отримали О. Гончар, П. Тичина, П. Майборода, згодом (у різні роки) — Р. Андріяшик, Б. Антоненко-Давидович, І. Багряний, М. Бажан, В. Базилевський, Ю. Барабан, В. Барка, І. Білик, Д. Білоус, Л. Большаков, Ірина Вільде, М, Вінграновський, М. Воробйов, П. Воронько, В. Герасим'юк, І. Гнатюк, В. Голобородько, А. Головко, К. Гордієнко, Я. Гоян, Є. Гуцало, І. Дзюба, А. Дімаров, О. Дмитренко, І. Драч, В. Дрозд, Ірина Жиленко,

М. Жулинський, П. Жур, В. Забаштанський, П. Загребельний, М. Зарудний, В. Захарченко, Ю. Збанацький, В. Земляк, Оксана Іваненко, Р. Іванчук, Раїса Іваненко, В. Івасюк, І. Калинець, І. Качуровський, С. Колесник, В. Коломієць, О. Коломієць, Ліна Костенко, Г. Кочур, Д. Кремінь, О. Левада, Р. Лубківський, О. Лупій, О. Луценко, А. Малишко, В. Маняк, Т. Мельничук, В. Міняйло, Д. Міщенко, П. Мовчан, А. Мороз, Ю. Мушкетик, Д. Наливайко, Б. Нечерда, Л. Новиченко, Б. Олійник, Д. Павличко, П. Панч, Є. Пашковський, А. Погрібний, С. Пушик, Р. Рахманний, І. Римарук, Ф. Роговий, М. Руденко, С. Сапеляк, Є. Сверстюк, І. Світличний, Надія Світлична, В. Симоненко, П. Скунць, П. Слапчук, В. Сосюра, М. Стельмах, В. Стус, Л. Талалай, М. Ткач, Г. Тютюнник, Гр. Тютюнник, О. Ульянченко, М. Ушаков, В. Фащенко, Р. Федорів, Т. Федюк, І. Чендей, В. Чорновіл, Ю. Шерех, Вал. Шевчук, В. Яворівський та ін. Також Ш. п. отримали авторські колективи за видання: у 1988 — двотомного «Шевченківського словника» (відповідальний редактор Є. Кирилюк), у 1988 — за наукову редакцію, підготовку текстів, упорядкування зібрання творів І. Франка у 50 томах (М. Бернштейн, Надія Вишневська, І. Дзеверін та ін), у 1990 — за видання «Літопис Руський» (Світлана Захарова, Л. Махновець та ін), у 1996 — за видання «Історія української літератури XX ст» у двох томах, трьох книгах (за редакцією В. Дончика) тощо. У 1997—1999 діяла Мала Державна премія імені Тараса Шевченка, присуджувана авторам віком до 35 років. Серед лауреатів Ш. п. — відомі хорові колективи: «Дударик», «Трембіта», «Думка», Черкаський державний заслужений хор, Кубанський козачий хор, хор імені О. Кошиця, детройтська Капела бандуристів ім. Т. Шевченка та ін.

Шевченкозна́вство — сукупність наукових дисциплін (літературознавство, мистецтвознавство, лінгвістика, історія, філософія тощо), що досліджують життя і творчість Т. Шевченка. Ш. формувалося в XIX ст., зокрема у рецензіях, критичних студіях М. Костомарова, П. Куліша, В. Антоновича, Д. Мордовця, біографічних нарисах О. Кониського, В. Маслова, М. Чалого, у ґрунтовних розвідках М. Драгоманова, особливо І. Франка. Текстологічний аналіз творчої спадщини поета здійснювали І. Франко та В. Доманицький. Важливим для розвитку Ш. був бібліографічний покажчик «Т. Шевченко в літературі та мистецтві» (1903) М. Комарова. Віршування Т. Шевченка аналізували С. Людкевич, В. Перетц, М. Богданович та ін. Великий внесок у Ш. зробили Д. Багалій, М. Сумцов, С. Єфремов, Д. Яворницький, Ф. Колесса, М. Возняк, В. Щурат, К. Студинський. Доробок письменника був предметом досліджень М. Добролюбова, О. Пипіна, С. Шашкова, А. Григор'єва (Росія), Л. Совінського (Польща), І. Шишманова (Болгарія), Г. Брандеса (Данія), А. Єнсена (Швеція) та ін. Наукове товариство імені Тараса Шевченка одним з перших започаткувало Ш., як наукову дисципліну, хоча тільки з 20-х XX ст. це поняття стало загальновживаним. З метою систематичного вивчення Ш. було створено Інститут Тараса Шевченка (1926), в якому досліджували біографію, творчість і контекст творчості поета. Різнопланові проблеми Ш. вивчали Б. Якубський («Форма поезій Т. Шевченка», 1921), Д. Загул («Рима в “Кобзарі” Т. Шевченка», 1924), Д. Дудар («З поетики Т. Шевченка», 1924), П. Филипович («До студіювання Шевченка та його доби», 1925), П. Рулін («Шевченко і театр», 1925), М. Новицький («Арешт Шевченка в 1859 р.», 1924; «Шевченко в процесі 1947 р. і його папери», 1925, «До історії арешту Шевченка в 1850», 1925), Б. Навроцький («“Гайдамаки” Тараса Шевченка», 1928), О. Багрій («Проблеми Шевченкової поетики», 1926) та ін. З'явився покажчик «Т. Шевченко. Матеріали до бібліографії. Роки 1903—1923» (1921) М. Яшека. Поглиблювалися текстологічні студії, здійснені, зокрема, І. Айзенштоком («Шевченкознавство — сучасна проблема», 1922). Вперше було було надруковано «Щоденник» Т. Шевченка (1927), його листування (1929). Однак у той час у Ш. переважала вульгарно соціологічна методологія, підпорядкована ідеологічним інтересам радянської влади, що призвела до викривлення образу Т. Шевченка у публікаціях В. Коряка, І. Бєлоусова, О. Дорошкевича, Є. Шабліовського, І. Стебуна, Д. Тамарченка, Я. Дмитерка, М. Дубини та ін.; трактування його як революціонера-демократа, залежного від російської літератури (монографії Є. Кирилюка, Є. Шабліонвського, І. Назаренка, П. Волинського, М. Марченка, І. Романченка та ін., відцензуровані видання творів Т. Шевченка). Попри те, багато наукових праць розкривали специфіку жанрів його творчості, як-от лірики (Л. Новиченко), прози (Є. Кирилюк , П. Колесник), драматургії (О. Борщаговський, М. Йосипенко), сатири (А. Недзвідський, Ю. Івакін), а також стилю — романтизму та реалізму (Л. Новиченко, С. Родзевич, М. Плісецький, Д. Чалий, В. Приходько, Т. Комаринець). Актуалізувався текстологічний аналіз творів Т. Шевченка (М. Бернштейн, В. Бородін), його творчої лабораторії (Є. Недадкевич), провадилися компаративні студії (О. Білецький, Ніна Крутикова, Ю. Івакін, М. Павлюк, Олена Шпильова, Д. Наливайко, Маріетта Шагінян, Г. Надареішвілі, А. Салахян, М. Мольнар, О. Жомнір, Ярослава Погребенник, Роксана Зорівчак, Людмила Задорожна та ін.), детально вивчалася біографія письменника (В. Бородін, Л. Большаков, П. Жур, Валерія Смілянська). Увагу науковців привертала специфіка віршування Т. Шевченка: («Ритміка Шевченка», 1967) Галини Сидоренко, («Ритміка Т. Г. Шевченка», 1974) Ніни Чамати. Зрідка з'являлися синтетичні праці на зразок книг Ю. Івакіна «Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезії до заслання», 1964; «Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезії 1847—1861 рр.», 1968), Валерії Смілянської («Стиль поезії Шевченка / суб'єктна організація/», 1981). Поневіряння поета на чужині та його творчість тих літ ґрунтовно висвітлювали Л. Большакова «Літа невольничі», 1971; «Їхав поет із заслання...», 1977; «Быль о Тарасе. Книга вторая “На Арале”», 1993), П. Жур «Шевченківський Петербург», 1971; «Літо перше: Хроніка життя і творчості Т. Шевченка», 1979; «Труди і дні Кобзаря», 2003). Ш. позбавлене політичного нагляду, вільно розвивалося в досягненнях української еміграції, зокрема у працях В. Сімовича, Є.-Ю. Пеленського, Ю. Шереха, Ю. Бойка, Магдалени Ласло-Куцюк, Б. Струмінського та ін. Першу спробу розглянути творчість Т. Шевченка з погляду психоаналізу здійснив С. Балей («З психології творчості Шевченка», 1916). Повернення Ш. іманентного статусу було здійснене в роки незалежності України, що засвідчили праці М. Майстренка («Шевченко й античність», 1992), А. Мойсієнка («Слово в апперцепційній системі поетичного

тексту декодування Шевченкового вірша», 1997), Валерії Смілянської, Ніни Чамати («Структура і смисл спроба наукової інтерпретації поетичних творів Тараса Шевченка», 2000), Ю Барабаша («Коли забуду тебе, Єрусалиме », «Гоголь і Шевченко порівняльно-типологічні студії», 2001), Є Нахліка («Доля Los Судьба Шевченко і польська та російські романтики», 2003) та ін Нагальна потреба усунути з Ш невластиві йому ідеологічні, дидактичні нашарування, деміфологізувати постать і творчість Т Шевченка, повернути їм адекватний вигляд характерні для монографій Г Грабовича («Шевченко як міфотворець Семантика символів у творчості поета», 1991, 1998, «Шевченко, якого ми не знаємо З проблематики символічної біографії та сучасної рецепції поета», 2000), Оксани Забужко («Шевченків міф України», 1997) Ш не обмежене лише літературознавчим аспектом досліджень, має і фольклористичний (Д Ревуцький, П Попов, М Грінченко та ін), мовознавчий (В Сімович, О Синявський, М Сулима, М Масальський, В Ващенко, Л Булаховський, А Мойсієнко та ін), мистецтвознавчий (Д Антонович, І Труш, О Новицький, *К Широцький, С Раєвський, О* Скворцов, В, Касіян, Марієтта Шагінян, Д Антонович, Л Владич, Г Паламарчук, В Яцюк) та ін напрями вивчення творчості митця До Ш належать також інші галузі, як-от фалекартистика (колекціонування листівок, присвячених Т Шевченку), найбільше зібрання якої належить В Яцюку

Шеде́вр (*нім Meisterwerk, англ masterpiece, польс arcydzieło, рос шедевр, від франц chef-d'œuvre, букв головна робота*) — досконалий твір літератури, малярства, музики тощо, що є зразком не лише певної конкретно-історичної доби, а й вважається довершеним поза її межами, іноді позначається на формуванні канону, естетичних смаків художньої культури За доби середньовіччя Ш називали зразки виробів західноєвропейських ремісників

Шекспі́рівський соне́т — строга строфічна форма, що складається з трьох катренів та одного дистиха Ш с запроваджений В Шекспіром Катрени мають точні пароксистонні (жіночі) та окситонні (чоловічі) рими, які змінюються у кожній строфі, характеризуються перехресним римуванням (іноді у третій строфі — охопне і парне римування), дистих — парним римуванням Ш с побудований за принципами «теза — антитеза — висновок», фабульне напруження, ліричний конфлікт, як у 103 сонеті

Убогих муз убогий марнотрат,
Не маю фарби, гідної сюжету
Без всіх прикрас нужденного сонету
Лице твоє прекрасніше стократ

Не дорікай, що не пишу ні слова, —
Поглянь у дзеркало й побачиш ти,
Що всі слова мої — лише полова,
В якій краси твоєї не знайти

То ж чи не гріх прекрасне прикрашати,
Це ж сонце кутати в запону хмар
Обкрадуть лиш природи щедрий дар
Моїх рядків занадто вбогі шати

Ні! Не вмістить мені в слова все те,
Що дзеркало віддасть тобі просте

(переклад Д Паламарчука)

Шестиві́рш — шестирядкова віршова строфа з різними схемами римування, часто вживається у формі секстини (*ababab*), а також у вигляді тернарно римованого вірша (тернарне римування *aabccd*) — симетричного, відомого за середньовічними гімнами, використовуваного поетами «Плеяди», та прикінцевого *ababcc* Серед складніших Ш трапляються твори на дві рими з поєднанням перехресного та охопного римування *ababba* Приклад Ш із доробку Д Кременя — строфа із вірша «Карпатський сувенір», що має римування *ababab*

Мов кілери, літа для нас були
Бокораші на ріках потонули
Знов сувенірні в небесах орли
Знов сувенірні на землі гуцули
Ми, справлені батьками, наросли
Із матерів, що про любов не чули

Шестисила́бік — див **Гексасила́бік.**

Шестодне́в (*грец heksaemeron*) — загальна назва багатьох творів ранньохристиянської літератури, присвячених тлумаченню біблійної космогонічної легенди, що мають переважно візантійське походження Найвідоміші серед них належать Орігену (III ст), Єфрему Сиріну (IV ст), Василію Великому (IV ст), Северіану Гевальському (IV — перша половина V ст), Іоанну Золотоустому (IV—V ст), Блаженному Августину (IV—V ст), Георгію Пісіді (VII ст) Ш був своєрідною середньовічною енциклопедією, містив природничо-наукові, релігійні, фантастичні, дидактичні тексти, суголосні християнській етиці Їм властива невимушена образність та сюжетна інтрига Так, Василій Великий формулював уявлення про Бога на основі трактату «Тімей» Платона, за яким всесвіт поставав як поєднання підмісячної та надмісячної частин у вигляді гармонійно впорядкованого простору Для києворуської писемності особливе значення мав компілятивний Ш Івана Екзарха Болгарського (межа IX—X ст), складений до 927 з використанням відповідних творів Василія Великого, Северіана Гевальського, Іоанна Золотоустого, Григорія Нісського, Іоанна Дамаскіна, Теодоріта Кіррського й античних філософів Арістотеля, Парменіда, Фалеса та ін Іван Екзарх Болгарський виправдовував свою інтертекстуальну практику «Ці шість днів, пане мій, не сам я придумав, але інше взяв із слів вірних Шестоднева святого Василія, а інакше за смислом у нього запозичив, також і в Івана, а інше в інших, що мені будь-коли доводилося читати, те я і поєднав [ ] Такий же і бідний розум наш не маючи у себе вдома нічого, будує він із чужих слів, додаючи потроху зі свого бідного дому» У Ш обстоюється велич світобудови, здійсненої за волею Господа, вміщена інформація про побут і вірування слов'ян та хозарів, про болгарського царя Симеона і його палац у Преславі Цей текст позначився на «Слові про Закон та Благодать» митрополита Іларіона, «Повчанні» Володимира Мономаха, Палеї

Шизоана́ліз (*грец schisō розтинаю і analysis розкладання*) — напрямок постструктуралізму, який критикує структуралізм, розвиває теорію репрезентації, пов'язану з нею традиційну структуру знака (означник, означуване, референт), фройдівську концепцію Едипового комплексу, марксистський неофройдизм Обґрунтований Ж Дельозом та Ф Гваттарі (двотомна праця «Капіталізм і шизофренія»,

1972—80), Ш обстоював потребу очистити несвідоме від будь-яких символічних форм, трактувати його як «те, що бажається» Дослідники, використовуючи поняття «база» і «лібідо», висвітлювали ніцшанську волю до влади, яку назвали «революційним бажанням» Перший том іх видання («Анти-Едип») виявляв «недугу віку», коли при переході з передісторії в історію цивілізований індивід не досяг свого рівня суверенності, кантівського морального імперативу, а поглинався власним озлобленням та впадав у нігілізм, параноідальні, репресивні дії, як, наприклад, більшовики, попри декларацію фантомного «справедливого суспільства», опинявся в ситуації андеграунду Ставши «останньою» людиною, вчинивши замах на Бога, суб'єкт самозаперечувався, а отже, був приречений на знищення абсурдом буття, коли воля до влади змінюється волею до нічого Було виявлено обмеженість марксистської теорії виробництва, що нехтувала принципом соціального бажання, та психоаналізу, не здатного відобразити соціальний зміст цього бажання, виявити притаманні йому афекти та імпульси, тому приреченого на деструкцію Висвітлення таких чинників сприяло усвідомленню трансцендентності несвідомого Спроби тлумачити бажання через відчуття браку чогось можуть призвести до фетишизації уявлень про світ, спровокувати поглиблення споживацьких інтересів, коли сподівання людини, зорієнтовані на маскультівські запити, призводять до відчуження її від природи Відсутність об'єкта зумовлює екстравертивні інтенції, а бажання виробляє його мислений дублікат, спонукає до підміни реалій бажаними моделями життя, що насправді деформують дійсність «Виробництво бажання» не може компенсувати відсутності об'єкта, воно спричинене сексуальними імпульсами, уявленням про мову, що втратила своє традиційне значення Достеменний письменник чи маляр неминуче, на думку Ж Дельоза та Ф Гваттарі, видається шизоідною постаттю, яка використовує мову абсурду і парадоксу Він репрезентував представників соціально знедоленого типу на зразок безумців, злочинців, а також митців, що покладають надії на «машину бажання» як запоруку звільнення людини від цивілізаційної несвободи, протистоять пануванню культурного несвідомого

Шизофренічна мóва (*грец schisō розтинаю і phrзn серце, душа, розум*) — термін Ж Дельоза («Логіка сенсу», 1969), що вживається у постструктуралізмі для висвітлення антитетичного структуралістському уявленню «шизофренічного слова» (слова-пристрасті, слова-дії), що виникає у глибинах мовлення, постає знаком, позбавленим сенсу, спрямованим на розлад традиційної знакової системи, на виявлення її недостовірності, нездатності репрезентувати означуване Для підтвердження своєї думки дослідник звертався до творчого досвіду Платона, Льюіса Керролла чи А Арто Зокрема, у «безглуздих» віршах та інших творах Льюіса Керролла він вбачав специфіку мовлення, означувану «чистою поверхнею» мови, для якої характерні «виходи з тунелю, що виявляють поверхні та нетілесні події, поширені на цій поверхні» Одночасно дослідник вказав на відображення цих подій у мові, ненастанну організацію дуального споживання-говоріння, означення-вираження тощо, способу іх групування довкола парадоксального, езотеричного чи складового моменту, де вони поєднуються Свої міркування Ж Дельоз ілюстрував словом *snark*, що містить у собі два інші (англ *shark* — акула і *snake* — змія), має аліментарне (істоти) та лінгвістичне походження, засвідчує смислову суперечливість *змієакули* Ігровий принцип «дитячої мови» Льюїса Керролла перетворюється на теоретичний принцип організації поетичної мови, що стає можливою Її «велич» полягає в тому, що вона «мовить на поверхні, тому схоплює чисту подію та комбінацію подій, що відбуваються на цій поверхні» під час гри її сутностей із «сенсом та безглуздям» за відсутності усталеної граматики і синтаксису, артикульованих слів, фонетичних елементів, що притаманне абсурдистським творам А Арто, де присутній «досі невідомий інфрасенс»

Широ́кий шрифт (*нім Schrift, від schreiben писати*) — друкарський шрифт, у якому ширина очка більша від його висоти

Шифр (*франц chiffre, від араб sifr нуль*) — у бібліотечній справі умовне позначення місця книги на бібліотечних полицях, документальних матеріалів в архівосховищах Ш, зокрема, використовується при обробці інформації на електронно-обчислювальних машинах

Ши — форма китайського вірша, за доби літературної пам'ятки «Шицзін» назва поезії загалом, пізніше — тільки письмово врегульованого віршування (уставний вірш) Найдавніші Ш мали вигляд рядка з чотирьох складів-ієрогліфів, очевидно, метричної будови Класичними Ш були п'ятислівні, пізніше — семислівні поезії У них відбувалося чітко регламентоване чергування музичних тонів та складної методичності (творча практика Шень Юе і представників Танської поезії) Верси римувалися зазвичай через один, використовувалась наскрізна рима, цезура розмежовувала рядки так, що у п'ятислівному рядку перша половина видавалася коротшою, а в семислівному — довшою Різновидом Ш були обірвані рядки (цзюецзюй), тобто чотиривірші з неримованим останнім рядком У XX ст була спроба оновити цю архаїчну форму вірша у вигляді верлібру цзию Ш

«Ши цзі» («Істори́чні нота́тки») — перший загальний літопис Китаю від далекого минулого до I ст н е, започаткований історіографом ханьського палацу Сима Танем і завершений його сином Сима Цянем Складався зі 130 частин, містив розділи «Аннали», «Історія спадкових домів», «Життєписи», використовував багато інтертекстуальних зрізів як літературного, так і фольклорного походження Автори застосовували хронологічний, методологічний, біографічний методи опису Цікавими є «Життєписи» Сима Цяна, де йдеться, зокрема, про поетів Цюй Юаня, Цзя І, Сима Сянжу, характеризується іх творчість, наводяться приклади Крім того, у творі описані чиновники, звичаї сусідніх народів Пам'ятку наслідували китайські історіографи

«Шицзі́н» (*кит «Книга пісень»*) — пам'ятка китайської лірики IX—VI ст до н е, складається з 305 творів, які відібрав Конфуцій, вважаючи іх етичними зразками За свідченням Сима Цяна, вона спалена (213 до н е) разом з іншими книгами філософа на вимогу імператора Цінь Шіньгуанді, але відновлена у середині II ст до н е Наводять три джерела «Ш» втрачені «Пісні Лу» («Лушı»), «Пісні Хань» («Ханьшı»), введені у конфуціанський канон «Пісні роду Мао» («Маоші»)

Вони у XII ст були зібрані в одну книгу «Ш », що складається з чотирьох розділів «Звичаї царств» («Го фен»), «Малі оди» («Сяо я»), «Великі оди» («Да я»), «Гімни» («Сун») Ці анонімні поезії були раніше пов'язані з музикою Кожен розділ сприймався як самостійний Особливий інтерес викликали «Го фе», що містили 160 народних пісень п'ятнадцяти царств Китаю До складу «Сяо я» входило 80 панегіриків написаних «високим стилем», адресованих можновладцям У них вже з'явився ліричний герой 31 поезія «Великих од» привертала увагу орнаментальністю, урочистістю мовлення Останній розділ («Гімни») стосується храмових та культових обрядів на честь богів, духів, предків і мудрих царів минулого «Ш » — поетична пам'ятка високого художнього мислення, засвідченого творами Мен Хаожаня, Ван Вея, Лі Бо, Ду Фу, Лю Цзунюаня, Ду Му, Су Ші та ін Приклад із доробку Ван Вея

Один на чужині, давно, а все чужий
І згадую щораз рідню в осіннє свято
Я бачу, як на гору йдуть брати, та серед них —
В кизилових гілках — немає одного із нас
(переклад В Урусова)

Шістдеся́тники — молоде покоління митців 60-х XX ст , сформоване в період тимчасової «відлиги» радянського режиму, засудження сталінізму та часткової реабілітації деяких представників «розстріляного відродження» Виникнувши спочатку як культурницький рух (Клуб творчої молоді в Києві наприкінці 1959, «Пролісок» у Львові в 1961 тощо), це явище невдовзі перетворилося на опозицію владним структурам, набуло загальнонаціонального значення Найповніше воно виявилось у літературі, в якій у той час відбуває-ться оновлення художніх форм, посилення неонародницьких тенденцій та усвідомлення спадкоємності національних цінностей, патетика романтизованого гуманіму Важливими в ті роки були неординарні дебюти І Драча, М Вінграновського, В Симоненка, В Голобородька та ін поетів До творчого покоління Ш належать і автори, які ввійшли в літературу у 50-ті (Д Павличко, Ліна Костенко) або розкрили можливості свого таланту на межі 60—70-х (Б Олійник, В Забаштанський) Термін «Ш » стосується також прозаїків Є Гуцала, В Дрозда, В Міняйла, Гр Тютюнника, Вал Шевчука та ін , літературних критиків та літературознавців І Дзюби, І Світличного, Михайлини Коцюбинської, В Іванисенка та ін , публіцистів В Чорновола, Ю Бадзя тощо У творах Ш не було ні стильової, ні ідейної одностайності Деякі представники сподівалися на оживлення «соцреалізму», поділяли комуністичні догми, інші — звільнилися від їх впливу, знаходячи художні цінності на іманентній основі мистецтва, несумісній з імітат-літературою Це характеризувало творчість представників Київської школи В Голобородька, М Воробйова, М Григоріва, В Кордуна, С Вишенського та ін Стосується це і творчості дисидентів (В Стус, І Світличний, І Калинець, М Осадчий, Є Сверстюк та ін), більшість яких на початку 60-х XX ст входила до гурту І Світличного, що став культурним та духовним осередком відроджуваної національної ідентичності Тут відновлювалася етногенетична пам'ять, обстоювалися високі естетичні критерії, а також закладалися гуманістичні та національні принципи, які викристалізувались у діяльності Гельсінської спілки (1976), готували ґрунт для проголошення незалежної України Дисиденти зазнавали постійних репресій, а «в'язнична поезія», за словами М Осадчого, стала «альтернативною до офіційної літератури соціалістичного реалізму» Творчість Ш вплинула і на представників старшого покоління, зумовлюючи оновлення їхнього доробку (М Рильський, М Бажан, Л Первомайський, А Малишко, І Муратов та ін) Термін «Ш » виходить за межі літератури та мистецтва, має соціокультурне загальнонаціональне значення Ті процеси, які відбувалися в Україні, були характерні і для інших республік СРСР та країн «соціалістичної співдружності» популярними були поезії Є Євтушенка, А Вознесенського, Б Окуджави, твори І Еренбурга, О Солженіцина, Вен Єрофєєва, публікації на сторінках журналу «Новый мир», редагованого О Твардовським, поширювався самвидав, пов'язаний із діяльністю А Синявського, Ю Даніеля та ін

Шкільна́ дра́ма (*лат schola, від грец schole дозвілля, і грец drama дія*) — жанр латиномовної релігійної драматургії, що виник на межі XV—XVI ст в країнах Західної Європи Походження Ш д пов'язане зі статутом церковних та світських навчальних закладів, в яких сценічні вистави були обов'язковими, сприяючи засвоєнню латини Особливого поширення вона набула завдяки єзуїтам та протестантам, які здійснювали інтерпретацію біблійних та міфічних сюжетів, передусім тих, що стосувалися історії католицької церкви Ш д спочатку розвивалася у католицько-християнському та антично-класичному напрямах У ній антична традиція (стислий виклад п'єси — так званий argumentum, наявність пролога, епілога тощо) поєднувалася з середньовічною (відсутність єдності часу та місця, поєднання трагічного й комічного тощо) та ренесансною Теоретичні засади Ш д розробляли Я Понтан і Ю Ц Скалігер, спираючись на «Поетику» Арістотеля Вона мала канонічну композицію, складалася з прологу, розвитку фабули та епілогу, містила переважно п'ять актів, після кожного з яких виступав хор, дев'ять сцен, участь у яких брали до чотирнадцяти дійових осіб Жанрами Ш д були містерії, які ставилися до Різдва чи Великодня, міраклі, мораліте Дійовими особами ставали біблійні, античні, історичні герої, а також алегоричні персонажі — Смерть, Любов чи Фортуна Між актами розігрувалися інтермедії, написані живонародною мовою В Україні Ш д поширилася з Польщі у XVII—XVIII ст , нові тексти створювали викладачі та учні братських шкіл, зокрема Києво-Могилянської колегії (академії) Твори мали віршову форму, написані українською книжною мовою з використанням силабічної системи віршування Із збережених Ш д найдавнішою вважається анонімна п'єса «Олексій, чоловік Божий» (1673), в основу якої покладено відому агіографію та «Житія святих» Петра Скарги Останніми найвизначнішими творами цього жанру є трагікомедія «Володимир» (1705) Феофана Прокоповича, присвячена гетьманові І Мазепі, та п'єса невідомого автора «Милість Божа, од неудоб носимих обид лядских чрез Богдана Зиновія Хмельницкого, преславного войск Запорозких, свободившая », поставлена у 1728 Ш д позначилася на жанрі вертепу У Московській Русі її прищепив вихованець Києво-Мо-

гилянської колегії Симеон Полоцький, автор «Комідії притчі про блудного сина», трагедії «Про Навуходоносора царя [...]».

Шкіц — стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк, зразком якого може бути новела «На золотих богів» Г. Косинки.

Шкóла (*лат. schola, від грец. schole дозвілля, вчена бесіда*) — специфічне утворення в літературі, група письменників, об'єднаних спільними стильовими уподобаннями, жанровою практикою, тематичними інтересами, проблематикою, передусім естетичною програмою, що, проектуючись у новий творчий простір, спирається на певну традицію, полемізує з нею, переосмислює її: «Озерна школа», Харківська школа романтиків чи Київська школа. Вона може бути зорієнтована на певного автора, наприклад на Т. Шевченка або І. Франка, тоді йдеться про шевченківську чи франківську Ш., переростати у стильову тенденцію (байронізм) чи течію (французький символізм), набувати ознак певного методу, як-от натуральна школа, обмежуватися певним колом чи угрупованням на зразок «парнасців» чи «неокласиків», відбуватись у своєму іманентному значенні, що засвідчує Українська школа у польській літературі. Аналогічні об'єднання притаманні й літературознавству, фольклористиці, філософії тощо. У компаративістиці відома Ш. академіка О. Веселовського, в якій набула обґрунтування історична поетика. Функціонувала філологічна Ш. академіка В. Перетца, яку пройшли М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт та ін. У 80—90 в Інституті літератури сформувалася літературознавча школа академіка Л. Новиченка, яка полягала у вмінні точного філологічного аналізу художніх творів, у здатності переглядати власні хибні погляди на літературний процес. Інколи назва «Ш.» відображає умовність, наприклад «Празька школа», представників якої так назвав після Другої світової війни В. Державин. Іноді виникають ефемерні утворення у вигляді галицької, житомирської прозової Ш., станіславського феномену, які, ще не оформившись, зникають із простору письменства. Ш. відмежовують від групи, спілки, товариства, де часто розробляються власні концепції, що почасти суперечать поширеній літературній традиції. На такій основі постала Нью-Йоркська група, представники якої не визнавали класики, намагалися сформувати власну творчу програму.

«Шкóла» — комерційне видавництво для дітей (Київ, з 2003), директором якого є І. Яценко, редактором — О. Шевченко, лауреат премії ім. Дмитра Нитченка (2004). Крім загальнопізнавальної літератури для дітей різного віку, тут друкуються також художні книжки, як-от тритомна «Хрестоматія для дошкільнят», де представлені різні фольклорні жанри і твори українських і зарубіжних письменників, серія «Золота бібліотека видавництва «Школа»», що містить найкращі доробки української і світової класики, серія «Хрестоматія школяра», зорієнтована на освітянські програми та позакласне читання («Українські народні казки», «Казки українських письменників», «Казки народів світу», казки братів Грімм, О. Вайлда, Р. Кіплінга, «Веселі оповідання», «Веселі вірші» тощо), серія «Шкільна хрестоматія» (твори Т. Шевченка, Лесі Українки, Г. де Мопассана, А. Конан-Дойля тощо) з довідковим матеріалом. Значним явищем для видавництва стали «Книга рекордів Гіннеса» та «Щоденник» Т. Шевченка, перекладений з російської Вал. Шевчуком і прокоментований А. Шевчуком. Невдовзі у «Ш.» мають з'явитися «Володар над злодіями» Корнелії Функе, твори Е. А. По, І. Франка, В. Винниченка, С. Васильченка, Є. Гуцала, В. Близнеця, збірники «Українські думи та історичні пісні», «Календарні обрядові пісні», «Давня українська література» тощо. Із видавництвом співпрацюють М. Слабошпицький, Надія Кир'ян, Галина Кирпа, Є. Попович, М. Ілляш, Ольга Сенюк, Євгенія Горева, О. Ірванець та ін.

Шкóла крúтиків Бáффало (*англ. School of Buffalo Criticism*) — об'єднання, засноване в 1970 одночасно з відкриттям центру психологічного вивчення мистецтва в університеті міста Баффало (штат Нью-Йорк), суголосна з тенденціями рецептивної критики та Женевської школи. Її представники (Н. Голланд, Х. Ліхтенстайн, Д. Блейх, М. Шварц) вивчали проблему дослідження несвідомої літературної творчості, висвітлювали не так діяльність письменника, як читача. Вони використовували практику психоаналізу для з'ясування природи літературного впливу та сприймання, що відображене, зокрема, у працях «Динаміка літературного відгуку» (1968), «Вірші у суб'єктах» (1973), «П'ять читацьких прочитань» (1975) Н. Голланда, який наголошував, що тематичний зміст тексту несвідомо оформлює реципієнт. Школа обстоювала погляди, антитетичні розумінню літератури як об'єктивного явища, наполягала на тому, що індивід створює себе під час читання, виробляє єдність тексту. Будь-яка інтерпретація вважається фактичною. Існує три фази реакції читача в перебігу роботи над текстом: потяг до насолоди й уникання болю, активізація уявлення, заміна фантазії свідомістю. Принципи феноменологічного літературознавства обґрунтовував Д. Блейх («Суб'єктивна критика», 1978), апелюючи до поняття суб'єктивної парадигми як моделі пізнання, на відміну від об'єктивної парадигми «нової критики», до суб'єкта пізнання, від якого залежить усвідомлення об'єкта, до сенсорного, ідентифікованого читачем досвіду. Йдеться про відгук на твір, що не існує до його сприйняття, як підставу для дискусій про нього, початок естетичного досвіду. Тому художній твір видається радше символічним, ідеально означеним у свідомості реципієнта, а не реальним. Процес його розуміння постає через пильне прочитання, відновлення, прагнення реципієнта вловити структури, окреслені письменником, здійснити новий синтез.

Шкóла Машó (*франц. ecole de Machaut*) — перша школа в історії французького письменства, попередниця «Плеяди». Названа за прізвищем поета і музики пізнього середньовіччя, останнього трувера Гійома Машо (прибл. 1300—77). Він концептуалізував її естетичну платформу. Віршово-прозовий «Пролог» (1370) Г. Машо вважається першою поетикою французькою мовою, перспективою дефольклоризації та іманентизації лірики, вже відмежованої від музичного супроводу. Поет виразив себе у збірці «Похвала паннам», що складалася з балад, рондо, віреле та ін. твердих строфічних форм, насичених тавтологіями, повторами, глосами тощо. Відійшовши від куртуазних мотивів, він зберігав традицію вірності Амуру, запровадив гібридний жанр ді, поєднавши в ньому автобіографічний дискурс та філософські медитації.

«Ді про Сад», «Любовний фонтан», «Правдива оповідь», в якій ішлося про закоханість літнього поета до героїні Його послідовник Жан Фруассар продовжував досвід свого попередника в еротичних ді («Любовний полон»), написав прозову, виповнену пафосом рицарського етосу «Хроніку», що перегукувалася з поемою «Взяття Александрії» Г Машо Есташ Дешан, небіж Г Машо, у трактаті «Мистецтво творити пісні, балади, віреле та рондо» (1392) виправдовував потребу алегоризації, вишуканості, культу форми поезії, канонізував систему жанрів цієї школи, залишив низку балад і поему «Люстро шлюбу» Набутки «метра Гійома» використовувала Крістіна Пізанська (рондо, ді, сни, алегорична проза), Ален Шартьє — секретар Карла VII («Книга про чотирьох панн», «Безжальна красуня», «Про палацове життя»), Карл Орлеанський (син Людовіка Орлеанського), балада якого («Я страждаю від спраги біля фонтану »), написана в англійському полоні, стала темою поетичного змагання у Блуа (1440), «Великі риторики» та представники раннього французького ренесансу

Шко́ла Спе́нсера (*англ School of Spencer*) — група англійських релігійних поетів XVII ст (Ф Флетчер, Дж Флетчер, В Браун, Дж Вітер, шотландець У Дреммонд Готорнден, сер В Александер), які перебували під впливом поезії Е Спенсера, модифікували спенсерову строфу, використовували алегорії з «Королеви фей»

«Шкі́льна часо́пись» — педагогічний журнал (Л, 1880—88) за редакцією Г Врецьона, який друкувався етимологічним правописом Крім проблем шкільництва, інформації про діяльність учительських товариств, тут інколи друкувалися художні твори переважно на шкільну тематику Л Сапогівського, Г Врецьони, Є Гордзевича, М Барти, повість «Перепелиця» І Тургенєва у перекладі О Барвінського, етнографічні матеріали Р Заклинського, фольклорні студії Є Желехівського тощо

Шло́ка, або **Сльо́ка**, — розмір із рівних та нерівних метричних одиниць що асоціюється з європейським поняттям «строфа», поширений в індійському квантитативному віршуванні У першому версі вживаються чотири вільні склади, які можуть бути довгими або короткими, поєднаними з коротким, двома довгими та вільним, у другому — чотири вільні склади сполучені з коротким, довгим, знову коротким та вільним Таким розміром написані «Махабхарата», «Рамаяна», «Дхаммапада» тощо Його винахідником вважається легендарний автор «Рамаяни» Вальмікі Ш важко перекладати Так, Павло Ріхтер, перекладаючи водійські гімни, вдавався до двох окремих віршових рядків при збереженні кількості складів у півверсах

Шля́гер (*нім Schlager*) — модна пісня або мелодія певного періоду, що має значну популярність

«Шлях» — місячник літератури, мистецтва та громадського життя (М, 1917, К, 1918—19) за редакцією Ф Коломийченка, що виник на хвилі національної революції в Україні Містив твори українських письменників, критиків, літературознавців, істориків, публіцистів Висвітлював шляхи розвитку української літератури, мистецтва, порушував проблеми громадсько-культурного життя Журнал об'єднав тогочасних українських письменників (Ольга Кобилянська, А Кримський, Галина Журба, В Самійленко, М Рильський, Г Чупринка, М Філянський, М Шаповал, М Чернявський, Г Хоткевич, П Тичина, Христя Алчевська, О Олесь, І Липа, М Жук та ін), містив статті з питань музики, театру, малярства, бібліографічні огляди поточної художньої та наукової літератури (А Товкачевський, Софія Русова, Ю Меженко, О Грушевський, М Марковський та ін) Крім оригінальних творів, тут друкувалися переклади з Г де Мопассана, Ш Бодлера, А Шніцлера, Г д'Аннунціо та ін Часопис обстоював права українського народу на вільний розвиток української мови й літератури, на «поширення, піднесення і розквіт рідної культури на початках самостійності України при федеративній згоді з іншими країнами» На базі журналу діяло однойменне видавництво Таку назву мав і часопис для полонених українців (1919—21) за редакцією З Кузелі, зініційований «Військовою Місією для справ полонених українців у Німеччині» До його авторського колективу входили Б Лепкий, О Терлецький, В Мороз та ін

«Шляхи́ мисте́цтва» — літературний журнал Головполітосвіти (Х, 1921—23, вийшло п'ять чисел) за редакцією В Еллана (Блакитного), Г Коцюби, В Коряка Часопис, відповідаючи ідейному спрямуванню «Гарту», мав розділи «Поезія», «Красне письменство», «Мистецька трибуна», «Бібліографія», «Мистецька хроніка» Тут друкувалися поезії Юліана Шпола (псевдонім М Ялового), Я Мамонтова, В Алешка, М Хвильового, М Лебединця, О Коржа, І Кулика, В Еллана, М Семенка, П Филиповича, М Йогансена, В Сосюри, П Тичини, В Поліщука, Г Шкурупія, І Сенченка, М Терещенка, М Доленги, Т Осьмачки та ін Прозу представляли «Блакитний роман» Г Михайличенка, твори В Підмогильного, Г Косинки, А Головка, М Хвильового та ін, домінували малі жанрові форми з яскравою символікою, глибинним підтекстом, складною асоціативністю, пов'язаною з трагічними подіями 1917—20, часто означені мотивами космізму Із літературно-критичними статтями на сторінках місячника виступали І Кулик, І Айзеншток, М Йогансен, В Коряк, Ю Меженко Особливе значення надавалося з'ясуванню проблеми стилю в українській літературі Так, М Йогансен називав сучасний йому період розвитку письменства «конструктивізмом», І Кулик — «психологічним імпресіонізмом», В Поліщук — «революційним романтизмом» Новини літературного життя були представлені у розділах «Бібліографія» та «Мистецька хроніка»

Шмуцти́тул (*нім Schmutztitel, від Schmutz бруд і Titel заголовок*) — аркуш із коротким заголовком перед титулом У давні часи захищав художньо виконаний титул від ушкодження Також Ш називають окремий аркуш книги з винесеним на нього заголовком наступного розділу або частини книги

Шо́пка — давня форма народного лялькового театру, поширеного на західноукраїнських землях

«Шотла́ндські чосеріа́нці» (*англ Scottish Chaucerians*) — група шотландських поетів XV—XVI ст (Р Хенрісон, В Данбар, Г Дуглас, Д Ліндсей, король-поет Яків І Шотландський), які зазнали впливу творчості Дж Чосера (прибл 1430—1506), зокрема використовували його королівську строфу

Шо́у (*англ show, букв показ*) — вистава розважально-естрадного типу, спрямована на задоволення глядачів нерозвиненими естетичними смака-

ми, на дискредитацію та профанацію достеменного мистецтва Нині Ш домінує, що відзначив Г Дебор («Суспільство спектаклю», 1967), має концентровану та дифузну форми Ш характерне для тоталітарних режимів (Німеччина, Росія), поширене в середовищі невибагливого егалітарного маскульту часто американського зразка у вигляді інтегрованого спектаклю, притаманного французьким та італійським спільнотам Воно має псевдобарочні еклектичні ознаки, орієнтується на театралізовану споживацьку та політичну рекламу, часто зловживає імітацією художніх засобів, за словами Кармен Відаль, «весь світ врешті-решт перетворився в один величезний Діснейленд», втративши свою сутність

Шошу́ — китайська народна оповідь, що характеризується перемежуванням наративу віршовими вставками Її різновидом на півночі Китаю є оповідання, на південному заході — пісенно-оповідний жанр Спочатку, у IV ст, термін стосувався тлумачення письмових текстів, пізніше (VIII—X ст) позначав народний переказ буддійських сутр, згодом (XI—XIII ст) вказував на історичні новели, у XIV—XVI ст — на книжні епопеї У 40-ві XX ст так стали називати твори на побутові теми, а в 60-ті — романи, що висвітлювали події антияпонської війни Більшість Ш пов'язувалася у цикли, зокрема історичні, що формувалися на основі книжних епопей про династії Хань, Трицарства, Тан про подвиги полководців X—XI ст, про знищення монгольської династії Юань (XIV ст) Чимало творів висвітлювали судове крутійство, авантюрно-героїчні та фантастичні події «Річні плеса», «Семеро хоробрих — п'ятеро справедливих», «Піднесення на рівень духів», «Подорож на Захід» тощо Виконавці (шошуди) розмежовувалися на групи за жанровою ознакою, а всередині груп виокремлювалися школи та «гілки» Їх виступи тривали дві-три години припиняючись на цікавому епізоді, аби продовжитися наступного дня Часто цикли тривали від двох місяців до року зі збереженням чіткої сюжетної схеми та з імпровізацією за рахунок наративних фрагментів, перетворення прохідних епізодів у самостійні новели

Шпа́льта (*нім Spalte колонка*) — газетна колонка, «стовпчик» друкарського набору

Шпа́нунг — синонім кульмінації у розвитку сюжету

Шпа́ція (*лат spatium відстань, простір*) — дрібний пробільний матеріал такого ж кегля, як і відповідний йому шрифт, але різної довжини на 1 1 1/2, 2, 4 пункти та на дванадцять пунктів нижчий від висоти шрифту

Шпига́чка — гумористична, іноді сатирична дотепна мініатюра, запроваджена М Лукашем Може бути як римованою («*Десь/ є/ Досьє*»), так і неримованою, («*Стукач — гравець у доміно*»), часто близька до епіграм, гном, максим

ПРОГРЕС
Хоч як би хто хотів,
Це ясно кожній миші
Часи уже не ті,
А стануть ще нетіші

Шпі́гель (*нім Spigel дзеркало*) — місце на першій сторінці періодичного видання поряд із заголовком, де подано зміст чергового числа, часто під назвою «Сьогодні в номері», або опубліковано важливі повідомлення, заклики, малюнок, світлину Висота Ш сягає дванадцяти-тринадцяти рядків, ширина — кількох колонок

Шпі́льман (*нім Spielmann, від Spiel гра, і Mann людина*) — у XII—XIII ст мандрівний німецький поет, актор і музика, співвідносний із французьким жонглером чи києворуським скоморохом, виступав на ярмарках та при палацах можновладців До репертуару Ш входили тематично різноманітні твори — від гумористичних пісень до героїчного епосу, а також перероблені відомі поеми, збагачені фантастичними та комічними епізодами, відгуками на події тогочасного життя Беручи участь у хрестових походах, Ш використовували східні та візантійські казкові мотиви Наприклад, у творі «Король Ротер» змальовано сватання італійського короля до дочки візантійського імператора, поеми «Святий Освальд» і «Орендель», крім теми сватання, містили елементи рицарського роману та християнських легенд, поема «Герцог Ернст» висвітлювала розбрат між феодалами, мандри на Схід, пригоди у фантастичних країнах, «Соломон і Морольф» — була переробкою біблійних текстів Ш об'єднувалися у цехи

Шпрух (*нім Spruch вислів*) — чотириакцентний римований дистих дидактичного характеру, призначений для декламації що належить до «примітивних форм» народного віршування Термін запровадив німецький медієвіст К Зімрок (XIX ст) Ш був близьким до гноми та епіграми, поширений у середньовічній німецькій поезії Його джерелом є магічні «Мерзебурзькі заклинання» (X ст) Ш набув поширення у доробку Фрайданка, Зугенвірта та ін поетів XIII—XIV ст, зокрема геральдичних На основі цього жанру сформувався строфічний зангшпрух з особливою мелодикою, що відображав злободенні проблеми тогочасного життя, розкрив свої зображально-виражальні можливості у доробку Вальтера фон Фогельвайде (1170—1230), який запровадив шести-дванадцятиакцентний вірш зі складовою системою римування, а також Раймара фон Цветера, Фрауенлоба та ін, а під час тридцятилітньої війни — у творчості Філіпа фон Цезена До традиції Ш зверталися Й -В Гете, С Георге та ін

Шрифт (*нім Schrift, від schreiben писати*) — тип накреслення літер, поліграфічний або комп'ютерний матеріал у вигляді великих, малих, капітельних літер, знаків та цифр, що застосовується для формування текстів, компонування форм високого друку Ш різняться за кеглем від трьох до 48 пунктів Існує шрифтовий стандарт, що в шести групах об'єднує ком'ютерні, поліграфічні, мальовані, деякі декоративні шрифти Група складається з кількох різновидів, кожен з яких має свою гарнітуру

Шта́брайм, або **Герма́нська алітера́ція,** — суголосся переднаголошених опорних приголосних, а не закінчень слів, поширене у середньовічному віршуванні германських народів, вживалося, зокрема, у поезії скальдів Дослідники Ш не завжди доходять згоди щодо його тлумачення Так, В Жирмунський («Рима, її історія і теорія») розрізняв довгий верс із чотирма наголосами та віршовий рядок, розмежований постійною цезурою на два півверси з двома головними акцентами у кожному за різної кількості ненаголошених складів З чотирьох наголосів три (рід-

ше два) поєднані алітерацією опорних приголосних наголошеного складу, переважно початкового За спостереженням В Жирмунського, алітерації застосовуються з відповідною послідовністю якщо одна з них припадає на початковий наголос другого півверса, то інші дві — на головні наголоси першого Натомість М Стеблін-Каменський у післямові до російського перекладу «Старшої Едди» визначав три типи Ш коли алітерація поєднує перші акцентовані склади непарного та парного віршових рядків, коли пов'язує другий ненаголошений склад непарного верса з першим наголошеним парного, коли суголосся приголосних стосується першого і другого непарного версів та першого наголошеного парного Якщо для В Жирмунського рими початку віршових рядків рівноцінні звичайним, прикінцевим римам, то М Стеблін-Каменський надає перевагу Ш, що у давньогерманській поезії був обов'язковим, на противагу прикінцевій римі І Качуровський («Фоніка», 1984) поділяє позицію віршознавців, які поряд із вертикальною алітерацією (суголосся опорних складів першого віршового рядка із другим тощо) визнають горизонтальну, де спостерігається суголосся складів певного верса Він також звернув увагу на те, що прикладів упорядкованого Ш в українській поезії не віднаходять, натомість трапляється чимало зразків невпорядкованої алітерації, не прикріпленої ні до початку версів, ні до будь-якого місця у віршовій структурі, такої, що не заступає прикінцевої рими, сприяє лише фонічному озвученню та звуковій організації віршового твору Приклад Ш з вірша «Крути» О Стефановича, де вжиті вертикальна та горизонтальна алітерація на *К*

Криком кривавим — воскресни!
Крикнули кровію круки

Штамп (*нім Stampfe, від італ stampa· печатка*) — своєрідний мовленнєвий топос, стереотип, який внаслідок постійного повторення втрачає первісне свіже значення та зв'язок із денотатом, формує негативний стилістичний ефект наприклад, *чорне золото* — раби, вугілля, нафта Від фразеологізму Ш відрізняється семантичною безживністю (*взяти до відома, дати путівку в життя* і т п), часто має експресивний відтінок (*змичка міста і села*) Ш найбільше поширений у белетристиці, де використовуються зужиті сюжетні схеми, композиційні прийоми інтертекстуальні зрізи Застосовується він у всіх відомих жанрах літератури, пов'язаний з певним стилем, школою чи періодом Так, в арабській поезії обов'язковими образами були *троянда, соловей, вино* Трапляються випадки коли канон вимагає стереотипізованих творів, як це спостерігалося за доби класицизму Некритичне ставлення письменника до Ш робить його заручником зужитих форм, зумовлює інерцію стилю, епігонство У постмодернізмі Ш розглядається як один з різновидів інтертекстуальності, співвідносний з ремінісценцією, алюзією, цитатою чи центоном

«Штрихова́ стилі́стика» (*нім Strich риска, лінія і франц stylistique*) — заміна довгих описових періодів лаконічною фіксацією зображення, міркувань наратора або персонажа Швидка зміна переживань та настроїв передається стислими мазками, штрихами З такою метою використовуються номінативні мовні конструкції, дієслівні градації, еліпси, фігури умовчування тощо В українській прозі прийоми «Ш с» спорадично використовували Марко Вовчок, Л Глібов та ін Особливо поширилась вона у модерністській літературі початку XX ст, зокрема в імпресіоністичній прозі М Коцюбинського, Г Косинки, М Хвильового, А Головка, в експресіоністичних новелах В Стефаника, неоромантичних кіноповістях О Довженка, поезії Є Плужника тощо При-клад «Ш с» — вірш «Га?» авангардиста В Хмелюка

Глянь, пристань! Крамар Сагайдачний кармазинне військо веде Поясами парчевими підперезане, ген там за горбами Ой, жах, темінь угорі

Блиск бляшаний

сріблом гуде З заході їздці розлючені Димний гамір хмари підпер Горить степ стрілами [ ]

Див **Асиндето́н**

Штрихове́ кліше́ (*нім Strich риска, лінія і франц cliche, букв відбиток*) — сканована з оригіналу друкарська форма, в якій зображення передано штрихами, крапками, плямами однакової насиченості

Штрихови́й шрифт (*нім Strich риска, лінія і Schrift, від schreiben писати*) — друкарський шрифт, *у якому буквені елементи складаються з горизонталь*них, вертикальних, діагональних паралельних штрихів, обведені тонкою контурною лінією Використовується для деяких заголовків, належить до декоративних різновидів, відмінних від наявного стандарту

Шту́ка — назва українськими письменниками та літературними критиками мистецтва, зокрема літератури, її іманентної сутності, на межі XIX—XX ст В Пачовський зазначав «се штука, я не пхаю тут ідей» Тоді ж прихильники соціальної критики та позитивізму в письменстві визначили таку тенденцію як «штука для штуки», тобто «мистецтво для мистецтва»

Штука́р — блазень, фокусник акробат, переносно — особа, що, нехтуючи власною гідністю, різними витівками прагне домогтися чиєїсь прихильності Те саме, що й фігляр

«Штурм» (*нім Sturmkreis*) — угруповання німецьких митців-експресіоністів (А Штрамм, К Швіттерс, Т Тцара, Л Шрейєр та ін) при однойменному, редагованому Х Вальденом, журналі (1910—32) Представники «Ш » мали власну художню галерею, з 1913 влаштовували літературні вечори та обговорювали проблеми експресіоністської лірики, друкували театральний річник «Сцена» (1918—19)

Шту́чна класифіка́ція — поняття логіки, вказує на систему, в основу якої покладено довільно взяту ознаку, що, на відміну від природної класифікації, має значення для проведення конкретної роботи Ш к притаманна деяким історико-літературним системам, передусім «соцреалізму», де за основу поцінування художніх творів обраний позамистецький критерій партійності

Штю́рмери — див **Бу́ря і на́тиск.**

«Шуцзі́н» (**«Кни́га істори́чних пере́казів»**), або **«Шан фу» («Найдавні́ші па́м'ятки»)**, — синтетичний літопис, введений до конфуціанського канону, складається з багатьох документів і творів, розташованих у хронологічному порядку, містить перекази династій Юй та Ся (III—II тис до н е), Шан (XVIII—IX ст до н е), Західного Жоу (XI—VIII ст до н е) Найдавніші записи були зроблені, очевидно, в XIV—XI ст

до н. е. «Ш.» склав Конфуцій, але пам'ятка була спалена (213 до н. е.) разом із «Шицзін» за наказом імператора Цинь Шиньгуанді, частково відновлена по пам'яті у II ст. до н. е. Збереглося лише 58 її розділів, що містять укази державців, фрагменти міфів, героїчних легенд і переказів, зразки ораторського мистецтва, засновки літописного стилю. У «Ш.» вперше подано визначення поняттю «поезія». Тексти супроводжувалися докладним коментарем Конфуція.

«Шукасаптáті» («Сімдесят оповідáнь папýги») — індійська обрамлена повість у прозі з переважно пародійними вставними віршами; написана на санскриті (у XII—XIV ст.), подібна до «Панчатантри». Історії, які розповідає господині папуга, спрямовані на те, щоб впродовж сімдесяти діб уберегти її від зради чоловікові. Вони охоплюють різні грані тогочасного життя. Багато новел мають гумористичний і сатиричний характер. Пам'ятка літератури була популярною, стала зразком для наслідування, перекладена на мови маратгі, гінді, раджастані, на перську (три версії), турецьку, малайську, англійську, німецьку, французьку, російську тощо, а також на українську (І. Серебряков, Тамара Іваненко, П. Іванов).

Шум — будь-яка акустична перешкода слуховому сприйняттю мовлення, випадкові, зайві для слухача мовні елементи, якими можуть бути явища какофонії, що порушує принципи милозвуччя (евфонії). Ш. у фонетиці стосується особливостей творення глухих приголосних. У поетичному мовленні, зорієнтованому на чистоту інтонаційно-звукової організації, гармонійну рівновагу голосних і приголосних, Ш. вважається недоліком, реалізуючись у консонансах, хоч інколи їх використовують як художній прийом, зокрема у практиці авангардистів чи у ліриці Емми Андієвської.

Шýмка, або **Чабарáшка,** — народна жартівлива танцювальна пісня. Складається з однієї-двох чотирирядкових строф, є восьмискладовим двоколінним рядком, поділеним цезурою на дві ритмічні групи (чотири і чотири), на які припадає однакова кількість наголосів. Римування парне, клаузули окситонні й пароксинтонні:

Ой мій милий // умер, умер
Та в коморі // дуду запер,
А я пішла // муки брати.
Стала мені // дуда грати.

Поширені також шестискладові Ш., як-от *«І шумить, // і гуде, / Дрібен дощик // іде»*. Аналогічний розмір трапляється і в піснях серйозного змісту. До цієї форми зверталися українські поети: Т. Шевченко в пісні кобзаря «Отак чини, як я чиню...» (поема «Гайдамаки»), у вірші «Ой по горі ромен цвіте», С. Руданський («Повій, вітре, на Вкраїну») та ін.

Шьон (*нім. schön: гарний, красивий*) — акторське амплуа, чоловічі ролі позитивних, чесних, відвертих людей.

Щ

Щедрíвки — жанр народних величальних обрядових пісень, якими зустрічали початок нового року наприкінці березня (нині співають на день зимового сонцестояння). Давні українці-рільники надавали особливого магічного значення хліборобському новому року, назвали Щедрим вечором ніч перед його початком. Молодь і діти у цей вечір обходили оселі, величали господарів, віншували їх піснями-побажаннями. Цей жанр українців є hapax legomenon, оскільки в інших слов'янських народів він відсутній. Під впливом християнського календаря пісенно-обрядовий цикл зустрічі нового року навесні було перенесено до Різдва і пов'язано з календарним Новим Роком (за юліанським календарем, старим стилем, — напередодні 14 січня), а також із Свят-вечором. Поряд із первісною, українською, назвою з'явилася нова запозичена — «колядка», що більше закріпилася за піснями першого Свят-вечора Різдва. Репертуар Щ. поповнили новотвори з християнськими мотивами. Щ., однотипні з колядками за змістом, функціонально-структурними особливостями (заспів, приспів, поколядь), зберегли свою первісну назву і характерний приспів *«Щедрий вечір, святий вечір, добрим людям на здоров'я»*, який, на думку О. Потебні, В. Гнатюка, Ф. Колесси, зумовив назву жанру. Співають Щ. не лише господареві та його родині, а й господині, парубкові, дівчині, використовують магічну силу слова, сподіваючись, що воно впливатиме на долю людини, сприятиме щастю. Приклад такої пісні, адресованої парубку (приспів «Щедрий вечір!» виконується після кожного рядка):

Ой там за горою та за кам'яною,
Щедрий вечір!
Там пан Володимир (може бути інше ім'я. — *Ю. К.*)
коника сідлає.
Коника сідлає, на гору вступає.
На гору вступає, на царів стріляє.
Ой винесли йому полумисок срібла.
А він на той дар ані подивився.
І шапки не зняв, ані поклонився.
Ой винесли йому полумисок злота.
А він на той дар ані подивився.
І шапочки не зняв, ані поклонився.
Ой винесли йому панночку-царівну.
А вже він на той дар пильно подивився
І шапочку зняв, низенько вклонився.

Диференціація між колядками і Щ. помітна на багатьох землях України. Вони розмежовуються за часом та способом виконання: колядки виконують на Різдвяні свята переважно парубки та чоловіки, а Щ. — дівчата і жінки на Щедрий вечір під Новий рік та напередодні Йорданя. Дещо відрізняються ці жанри за будовою: колядки бувають десятискладниками, Щ. — восьмискладниками. Мотиви Щ. відображені в художній літературі: «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя, «Щедрий вечір» М. Стельмаха та ін.

Щíльний шрифт — див.: **Вузькúй шрифт.**

Щодéнна газéта — газета, що виходить сім разів на тиждень або шість, крім, здебільшого, понеділка.

Щодéнник — нотатки певного автора про події з життя, що викликали в нього сильне враження,

спонукали до їх фіксування, переважно датовані, викладені від першої особи у хронологічній послідовності. Щ. називають і мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр, твори якого спрямовані на відображення побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Відомі три його різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий). Щ. має реальний, есеїстичний та художній аспекти, що перетинаються у розімкнутій структурі цілісного твору, виповненого роздумами автора про різні події, спогадами, характеристиками сучасників тощо і його оцінками зображуваних явищ. Щ. пишеться для себе і не завжди розрахований на публічне сприймання, у ньому нотуються переважно події особистого життя, здебільшого у монологічній формі, хоча вона може бути й внутрішньо діалогічною (полеміка із собою, з уявним опонентом тощо). З приводу цього І. Гнатюк зазначав: «Отож пишу заради життя, обманюю себе ілюзорною творчістю, змирившись з недугою, неміччю й старістю; лікую душу й тіло, а справжні художні твори хай пише той, хто має принаймні здорове серце й не приречений жити в чотирьох стінах самотності». Традиція особистого Щ. сприяла поширенню цього жанру в художній літературі, особливо у другій половині XVIII ст., коли поглиблювався інтерес до людської душі, що було притаманне сентименталізму («Сентиментальні мандри Італією та Францією», «Щоденник для Елізи» Л. Стерна, «Листи російського мандрівника» М. Карамзіна). Вважається, що основи жанру закладені у творах «Сповідь» Августина Блаженного, щоденникових нотатках Мікеланджело, подорожніх записах Христофора Колумба, Щ. за доби реставрації англійців С. Пепіса, Дж. Евеліна тощо. Цю традицію розвинули Й.-В. Гете, Ф. Геббель, О. Пушкін, М. Добролюбов, Ф. Достоєвський, Л. Толстой, брати Гонкури, Т. Манн, Ф. Кафка, Ж. П. Сартр, В. Гомбрович та ін. Відомі також аналогічні тексти в інших національних письменствах, наприклад ніккі в японській літературі. Особливості Щ. використані у пригодницькій літературі, зокрема Ж. Верна, у сатирично-гумористичних жанрах («Щоденник Адама», «Щоденник Єви» Марка Твена), у філософських текстах («Щоденник звабника» С. К'єркегора), у дослідженнях вчених (С. Єфремов, В. Вернадський) тощо. Поширювалися щоденникові романи на зразок «Царівни» Ольги Кобилянської чи «Кола Брюньйона» Р. Ролана. Іноді з'являлися фальсифікації, як-от сфабрикований на замовлення радянської влади псевдо-Щ. фрейліни А. Врубової, написаний О. Толстим та П. Щоголевим. В українській літературі відомі Щ., які стали історичними документами: написані Т. Шевченком, І. Франком, В. Винниченком, Є. Чикаленком, І. Дніпровським, М. Драй-Хмарою, А. Любченком, О. Довженком, Ю. Яновським, У. Самчуком, В. Симоненком, О. Гончаром, О. Ізарським та ін. Часто у їх записах траплялися фрагменти, що згодом ставали окремими творами, як у О. Довженка. За доби бароко вживався термін «діаріуш», аналогічний за змістом до Щ. Таку форму письменники іноді використовували у художніх творах для розкриття внутрішнього світу персонажів, як-от «Записки студента» Є. Гребінки.

Щомі́сячник — див.: **Місячник.**

Ю

Юа́ньська дра́ма (*кит. юань цзюй*) — класична китайська драматургія XIII—XIV ст., названа за династією монгольських імператорів, які правили в Китаї у 1271—1368. Поширеними були переважно п'єси жанру цзацзюй (змішані п'єси). Ю. д. сформувалася у північних містах країни, що перебували під владою чжурченів, а з появою монголів поширилася у Ханчжоу; її виконували мандрівні актори у міських балаганах та в селах. У ній діалоги поєднані з поетичними аріями, народними піснями, анекдотами, фарсовими сценками. Деякі п'єси написані під впливом конфуціанства, даосизму, буддизму, мали ознаки містицизму. Майже всі сюжети створені на інтертекстуальній основі (історичні твори, міфи, легенди). Фінали п'єс зазвичай щасливі. Збереглося до 160 творів із 700. Найвідомішими авторами, що об'єднувались у «книжні товариства», були Гуань Ханьцін, Бо Пу, Ма Чжіюань, Ван Шіфу, Чжен Гуанцзу. Серед жанрів Ю. д. вирізнялись історична трагедія («Дощ у платанах» Бо Пу), п'єси героїчного характеру та детективного змісту («Образа Доу Е» Гуань Ханьціна, анонімна «Долина жовтих квітів»), любовна комедія («Західна альтана» Ван Шіфу), драми даоської та буддійської тематики («Шалений Жень» Ма Чжіюаня), п'єси-казки («Лю І передає листа» Шан Чжунсяня) тощо. Ю. д. вплинула на розвиток чуаньці, цзінсі та ін. пізніших жанрів китайської драми.

Ювена́лії (*лат. juvenalis: юний, юнацький*) — твори, написані автором у молоді роки.

Ювіле́й (*лат. jubilaeus: ювілейний, від давньоєвр.: річниця життя*) — роковини діяльності певного митця, з нагоди яких відбувається його вшанування колегами, представниками творчих спілок, іноді — державою. Здебільшого до такої дати, крім офіційних привітань, пишуть похвальні промови, панегірики, оди тощо.

«Ювіле́й 30-літньої ді́яльності Миха́йла Па́влика (1874—1904)» — збірник на вшанування письменника і громадсько-культурного діяча М. Павлика (Львів, 1905) за ініціативою ювілейного комітету, до якого входили В. Стефаник, М. Лозинський та ін. Збірник розпочинався портретом ювіляра, світлинами його родини, загальним описом святкування ювілею у Львові та ін. містах Галичини й Буковини. Містив вірш-співанку «За що?», М. Павлика, його оповідь «Про нашу рідню», спогади Анни Павлик про батька, виступи на ювілеї В. Стефаника, К. Трильовського, статтю «Михайло Павлик» М. Лозинського, вірш «Каменярі» І. Франка, пісню «Шалійте, шалійте, скажені кати» О. Колесси. Під окремою рубрикою були надруковані привітання М. Павликові (телеграми, листи) від буковинських громадсько-культурних діячів, письменників, вчителів І. Діброви, К. Якубовського, Я. Веселовського, С. Смаль-Стоцького, О. Маковея

та ін., галичан (І. Франка, Леся Мартовича, І. Свєнціцького, К. Студинського та ін.), наддніпрянців, які з огляду на політичний режим у Російській імперії подані без підписів їх авторів, за винятком Ганни Барвінок. З-за кордону надійшли привітання від Я. Окуневського, О. Луцького, І. Пулюя, Р. Сембратовича, Ф. Волховського та ін. з оцінками діяльності М. Павлика. Наприкінці видання надруковано статтю-роздум «Відповідь ювіляра», що містила оцінку М. Павликом пройденого життєво-творчого шляху, подяку за надіслані привітання.

Ю́ґен — естетична засада японського тетру но, термін на позначення явищ, які повністю не розкриті. Її у XIV ст. розробляв теоретик Дзеамі (1363—1443), який перебував під впливом вчення дзен про достеменно-сутнє, що осягається при цілеспрямованому зусиллі розуму (трактати дослідника «Каккьо», «Каденсьо»). На думку Дзеамі, Ю. відображає відмінну від реалістичного бачення внутрішню невловну красу образів, внутрішній стан драматургії, іманентну специфіку певного предмета, не схожого на інші: впливаючи на почуття реципієнта, він викликає враження естетичної насолоди — йодзьо. Відповідав поняттю «юсюань» китайської класичної літератури, у даосизмі та в буддійському вченні — поняттю «чань» (японський відповідник — «дзен»), що означало таємничі, сакральні, непізнаванні феномени. Таке значення цей термін мав у передмові до антології «Кокінсю» (905), вжитий для тлумачення однієї з уміщених у ній пісень.

Юефу́ — китайські народні пісні та їх літературні наслідування з авторською інтерпретацією, записані імператорською «Музичною палатою» (II ст. до н. е. — VI ст. н. е.); група жанрів, що охоплювала ліричні пісні, балади, пісенні уривки давніх легенд, яо. Термін інколи розширювали, переносили на ци. Розмежовуються Ю. династії Хань (II ст. до н. е. — II ст. н. е.) та південні пісні доби «Шести династій» (III—VI ст.), що у межах кожної групи відрізняються способом виконання чи ареалом поширення. Серед ханьських творів, написаних п'ятискладником, найбільше еротичних, батальних, а також присвячених незворотній плинності життя чи нападам лиха. З-поміж них траплялися балади на зразок «Віршів про дружину Цзяо Чжунціна», де висвітлювалася трагедія розлученого подружжя. Південні Ю., виконувані професійними співачками, мандрівниками, купцями, об'єднані у цикли, приділяли більше уваги любовному дискурсу, характеризуючись багатством зображально-виражальних засобів. На півночі Китаю, де відчувався вплив фольклору кочівників, цей жанр майже не розвинувся, з'являлися лише окремі твори, як-от присвячена вояцькому життю жінки «Пісня про Мулань». До Ю. відносять також злободенні лаконічні пісеньки (яо, тунян), навіть вірші Бо Цзю, Лі Бо, Ду Фу та ін., написані пізніше, у VII — IX ст. Ю. були популярними до XIX ст.

Юецзю́й (*кит., букв.: театр краю Юе*) — різновид китайської музичної драми, сформований на початку XX ст. (провінція Чжецзян), популярний до 60-х. Ролі всіх дійових осіб у Ю. виконували актриси. Репертуар складався з творів, переважно перероблених із традиційної драми («Лян Шаньбо і Чжу Інтай», «Західна альтана» тощо).

«Южно-ру́сский сбо́рник» — український альманах (Х., 1848), виданий А. Метлинським. Після передмови і статті про український правопис подано твори А. Метлинського («Бандура», «Козачі поминки», «Сирітка» та «Козацька смерть»), М. Петренка («Думи мої, думи мої, де ви подівались...», «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...», «Весна», «Слав'янськ», «Тебе не стане в сих містах...», «Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче...», «Іван Кучерявий» тощо), С. Александрова (українське повір'я «Вовкулака»), М. Макаровського (поема «Наталя, або Дві долі разом», віршована повість «Тараська, або Талан і в неволі»), Г. Квітки-Основ'яненка (повість «Щира любов»). Опубліковано також біографічні довідки про кожного письменника.

«Ю́зуф та Зуле́йха» — фольклорно-літературна пам'ятка народів Близького та Середнього Сходу, в основу якої покладено біблійно-коранічну легенду про Йосипа Прекрасного (Юзуфа) та залицяння до нього Зулейхи, дружини Потіфара, начальника охоронців єгипетського фараона. Жінка дістає відмову, тому домагається ув'язнення Юзуфа. Звільнений за наказом фараона, Юзуф витлумачив державцю лиховісні сни, врятувавши від голоду Єгипет і довколишні країни, зокрема й Ізраїль. Юнак пробачив своїм братам те, що вони продали його в рабство, домігся переселення юдеїв на береги Нілу. Коранічна версія цієї історії значно коротша від біблійної, була відома у поетичній інтерпретації з IX ст. Найпоширеніші арабомовна поема «Ю. т. З.» Джамі, тюркомовні поеми «Кисаї Юзуф» Алі, узбецького поета Дурбека, золотоординського кримчанина Абдулмаджида, азербайджанця Кади Дарира та ін. Серед турецьких поетів одним із перших до цієї теми звернувся Шейяд Гамза, ввівши до своєї поеми фольклорні мотиви. Згодом її опрацьовували письменники від Сулі Факіра до Назіма Хікмета.

«Юлду́з» («Зоря́») — татарська газета (Казань, 1906—18), видання редактора й педагога Х. Максудова. У ній друкувалися публіцистичні та літературно-критичні статті Г. Камала, Г. Тукая, М. Гафурі, Ш. Ахмадієва та ін. Статтю «Поет-герой» Г. Ібрагімова газета вмістила у відповідь на заборонену імперським режимом вшанування сторіччя від дня народження Т. Шевченка.

Юна́цькі пісні́ — народна епічна творчість південних слов'ян, виповнена антитурецьким пафосом, створювана переважно на межі XIV—XV ст.; жанр, названий у пам'ять про героїчного юнака, який боронив свою землю від чужинців. Епос суголосний «Пісні про Роланда», українським думам. Завойовники подані через узагальнені образи чорного Арапа з трьома серцями, турок-яничарів, Муси Кесерджія та ін. Поступово окреслилася група легендарних персонажів, довкола яких почали формуватися епічні цикли, що виникали пізніше, ускладнюючи часове декодування текстів. Образ героя Ю. п. увібрав елементи язичницького міфу та ознаки захисника християнської віри, втілював ідеал хороброго пасіонарія, здатного протистояти ворогам. Його в Ю. п. звали Марко Кралевич, або Кралі Марко, що мав однакове ім'я з володарем Прилипа, згодом турецьким васалом (друга половина XIV ст.): пісні «Оранка Марка Кралевича», «Турки у Марка на святі», «Марко Кралевич скидає шлюбну подать», «Весілля Кралевича Марка». Поряд із ним у Ю. п. діяли також Дойчин, Хральо-воєвода (Хральо Шестикрилий), Лютріца Богдан, Филип Маджарин, Момлич, Янкула, Груїца, Секула

та ін. Частині образів відповідали реальні особи (Хральо Шестикрилий, герцог Филип, Ян Секелі). Імена героїв могли змінюватися. Так, у словенських Ю. п. замість Марка Кралевича діяв король Матіяш, прототипом якого був угорський король Матей Корвін. Деякі болгарські персонажі (ватажок чоти Момлича, який воював з турками) відсутні у сербському циклі і навпаки. Це спостерігається в Ю. п. інших південнослов'янських народів. Крім цього циклу, існували ще сербо-хорватський докосовський, косовський (у 1389 Сербія після поразки на Косовому полі потрапила під владу Туреччини) цикли, цикл про Бранковича, Чорноєвича та Якшича. Композиції творів Ю. п. властиві докладні описи з довгими діалогами, елементами міфізації, повтори, ретардації, постійні епітети, реальні картини іноді поєднувалися із фантастичними. Віршовим розміром зазвичай був десятискладник, хоч раніше вживалася і так звана бугарштиця, тобто пісні з довгими версами. Згодом з'явилися восьмискладники побутового та баладного характеру. Виконавцями Ю. п. були близькі до українських кобзарів та бандуристів мандрівні гусляри або «слепци». Збирати і студіювати Ю. п. вперше розпочав серб Вук Караджич (XIX ст.), а спробу їх циклізації здійснив у XX ст. Е. Тодоров. На початку XX ст. хорватський різьбяр І. Мештрович створив галерею мармурових скульптур героїв цього епосу та бронзову статую Марка Кралевича. Ю. п. мали великий розголос, навіть зумовили появу містифікацій на зразок відомої «Гузли» (1827) П. Меріме; їх популяризували Й.-В. Гете, В. Гумбольдт, В. Скотт, П. Й. Шафарик, А. Міцкевич, О. Пушкін та ін. Хорват П. Прерардович написав драму «Кралевич Марко» (1852). Ю. п. як інтертекст використовували П. Р. Славейков, Р. Доманович, Й. Йованович Змай, А. Качич-Міошич та ін. В Україні такі тексти перекладали і досліджували М. Старицький, І. Франко, М. Рильський, Л. Первомайський.

Ю́ний кореспонде́нт (юнко́р) — позаштатний кореспондент дитячого віку, дописувач періодичного видання.

«Юніве́рс» — видавництво, сформоване у Києві в 1991. Обов'язки головного редактора виконує О. Жупанський, відділом реалізації керує Лідія Стащук. «Ю.» був переможцем акцій «Книжка року 1999», «Книжка року 2000». У ньому друкується серія «Філософська думка» («Метафізичні розмисли» Р. Декарта, «Критика чистого розуму» І. Канта, «Примітивні форми релігійного життя» Е. Дюркгайма, двотомна «Істина і метод» Г. Гадамера тощо), книгою «Поетичні твори» С. Ж. Перса започатковано серію «Лауреати Нобелівської премії». Серед видань серії «Світова проза» з'явилися твори Ф. Кафки («Процес»), П. Гандке («Жінка-Шульга»), Й. Рота («Марш Радецького»), Р. Музіля («Сум'яття вихованця терлеса»), антологія «Двадцять австрійських поетів XX століття». З'являються й окремі книги: «250: Вибрані твори» Й.-В. Гете, «Трофеї» Ж. М. де Ередія, «Вірші та проза» С. Маларме, «Подорож на край ночі» Л. Ф. Селіна, семитомник «У пошуках утраченого часу» М. Пруста у перекладі А. Перепаді тощо. При видавництві працює колектив перекладачів: М. Москаленко, В. Шовкун, П. Таращук, Олександра Горева, Д. Андрусів, Зоя Борисик, В. Корнієнко, М. Кушнір, О. Мокровольський, Г. Філіпчук та ін.

Юсти́рівка (*нім. justerieren: регулювати, від лат. justus: правильний*) — точна підгонка висоти шрифту або кліше.

Я

Я — фундаментальна категорія філософії, психології, психоаналізу, соціології, естетики, літературознавства тощо на позначення індивідуальності, неповторної самтожної особистості, яка усвідомлює себе як суб'єкта власних станів та дій, здатна відмежовуватись від інших, знаходити з ними спільну мову. У художній літературі, передусім у поезії, Я ототожнюється з ліричним суб'єктом. Водночас воно актуальне у різних прозових та драматичних жанрах, де співвідноситься з іншими займенниками, що визначають різних персонажів. У культурі Нового часу, на відміну від архаїчної, проблема Я стала пріоритетною, виявляла стан ідеального існування на противагу неіснуванню, репрезентованому іншими, засвідченому суб'єктами спілкування, які обстоюють протилежні позиції. Опозиція «Я — інший», попри конфлікти та інтриги, підтверджувала, що жоден компонент не існує без своєї протилежності. Важливими етапами у становленні Я виявилися, за Протагором, трактування в античному світі людини як міри речей, персоналістичне розуміння індивіда християнством, антропоцентрична концепція Ренесансу, реформістський антиавторитаризм, просвітницький гуманізм, особистісний пафос романтизму, індивідуалізм індустріального суспільства. Основними спрямуваннями в осмисленні цього феномену були екзистенціальні, персоналістські, сфокусовані на внутрішньому людському світі, та об'єктивно-соціальні опозиції. Персоналізм тлумачив Я як самодостатній, монологізований, трансцендентний феномен. Поширилося таке трактування за доби Ренесансу, коли актуалізувалася цінність окремого індивіда, особливо в період романтизму, коли неперебутній суб'єкт, геній вважався творчою основою ненастанно оновлюваного світу й художньої дійсності. Об'єктивно-соціальне спрямування розглядало Я як елемент (чи їх поєднання) об'єктивно сформованої соціальної системи, сукупність суспільних відношень, діалогізований простір, часто означуваний функціонально-формальною взаємодією. Він найповніше обґрунтований у добу класицизму, реалізму, коли літературного персонажа розглядали як складника спільноти, залежного від її законів, традицій, інституцій тощо. До межі ця тенденція доходила в радянській літературі «соцреалізму», коли неповторне Я поглиналося безликим Ми. Потреба усунути таке напружене протистояння реалізується на підставі Я-концепції як цілісного, внутрішньо суперечливого образу сутності

індивіда, в якому виокремлені когнітивний (осмислення власних якостей, здібностей, зовнішності, соціальної ролі та ін), емоційний (самоповага, самолюбство, самоприниження тощо), оцінково-вольовий компоненти Я постає у кількох співвідносних вимірах — у реальному, ідеальному, динамічному, фантастичному, тобто йдеться про те, яким даний суб'єкт є, прагне стати, має бути з огляду на морально-етичні цінності Ю Лотман розглядав таку позицію на рівні монологу, назвавши її автокомунікацією, коли утверджується ситуація Я — Я, відмінна від Я — Він, притаманна європейському світосприйманню Свій спосіб подолання такої дуальності пропонують представники постмодернізму, обстоюючи «філософію діалогу», що відзначає обмеженість суб'єктивного та об'єктивного розв'язання проблеми Я може найповніше реалізувати свій потенціал лише спілкуючись із Ти, на чому наголошували М Гайдеггер, Ж П Сартр, М Бубер, Е Левінас та ін Досвід відносин із Ти сприяє виходу індивідуальності за межі свого існування, інший формується у цьому контексті як голос іншого Отже, визначальною характеристикою Я постає його постійне самовираження у контексті відносин з не-Я, в суб'єкт-об'єктних зв'язках Це представлено у поезії «Не Зевс, не Пан, не Голуб-дух » П Тичини

Я́ва — частина акту (дії) або картини у драматичному творі, що визначається незмінною кількістю дійових осіб Нова Я розпочинається з виходом зі сцени попередніх дійових осіб чи появою на ній нового персонажа (їх групи) Поділ драматичного твору на Я відіграє композиційну роль, тому чітко фіксується у п'єсах (зокрема, у творах XIX ст), визначається порядковими номерами та переліком дійових осіб Я зазвичай наявна у п'єсах із кількома великими сценічними епізодами, які характеризує динаміка напруженого конфлікту Синонімом Я є сцена Фіксування Я наявне вже у творах античних комедіографів Плавта і Теренція Згодом до такого прийому вдавалися Лопе де Вега, Кальдерон де ла Барка Поділ на Я був канонізований у французькому класицизмі (твори П Корнеля, Ж Расіна, Мольєра), став обов'язковим складником п'єси від В Шекспіра до доробку письменників початку XX ст Так, у драмах «Остання ніч» М Старицького їх налічувалося 24, а в «Украденому щасті» І Франка — 36 Сучасна драматургія не завжди дотримується цього принципу Вже на межі XIX—XX ст з'являється тенденція до ускладнення форми дії, увиразнення перебігу переживань дійових осіб, застосування засобів монтажу Я втратила своє традиційне значення у драматичних творах Г Ібсена, Г Гауптмана, М Метерлінка, Б Шоу, О Блока, Б Брехта та ін , а також в українських драматургів С Черкасенка («Северин Наливайко»), В Винниченка («Закон»)

Я́вний нара́тор — оповідач, який вважається представником певної зображуваної ситуації чи події Йдеться про експліцитного наратора, схильного втручатися у перебіг сюжету Я н зазвичай прямо чи опосередковано апелює до наратованого, застосовує щирий, довірливий щодо читача тон оповіді, використовує функцію звертання (від першої особи однини та множини) і конотації, часто втручається у перебіг подій своїми філософськими, метанаративними коментарями Я н наявний у таких творах, як «Старосвітські дідичі» М Гоголя, «Козир-дівка» Г Квітки-Основ'яненка

«Язи́чіє» — штучна писемно-літературна мова на основі кирилиці та історично-етимологічного правопису, що на лексичному рівні становила суміш українських, церковнослов'янських, російських слів та галицьких діалектизмів, була закорінена у давню книжну традицію, нехтуючи живою народною мовою Москвофіли прагнули нав'язати Я українському письменству XIX ст з метою уподібнити його до російського У «азбучній війні» проти «Я » виступали І Франко, М Павлик, Леся Українка, Л Мартович та ін , не сприймала її також частина російської інтелігенції Зокрема, таке прагнення москвофілів критикував М Чернишевський «Я » називали тарабарщиною, паламарщиною, головаччиною (від прізвища Я Головацького), ним послуговувалися редактори «Зорі Галицької», закарпатського «Церковного вісника», буковинських підручників та посібників тощо Безперспективність «Я » відобразили у виданні «Руська граматика» (1893) С Смаль-Стоцький й Т Гарнер

Я́кісне віршува́ння — див **Квалітати́вне віршува́ння.**

«Яма́то-моноґота́рі» — анонімна пам'ятка японської літератури середини X ст , композиційно схожа з «Ісе-моноґотарі», містить 173 різних за обсягом епізоди, не пов'язані спільним сюжетом і стилем Головними в «Я -м » були танка, про які йшлось у лаконічних прозових частинах До найдовших наративів належали новели, доповнені віршами

Ямб (*грец iambos напасник*) — триморна стопа з двох (довгий і короткий) складів у античній версифікації Довгий склад можна було замінити двома короткими (трибрахій), короткий — пришвидшеним довгим (спондей), застосовувались також дактилічна та анапестична заміни, у високих стилях їх обмежували Дві суміжні стопи витворювали диподію, кількістю яких визначався верс Найпоширенішим був ямбічний триметр, що складався з трьох диподій і шести стоп, чергувався з ямбічним диметром на дві диподії та чотири стопи Я , за легендами, походить від імені сина німфи Ехо та бога Пана або від міфічної царської служниці Ямбі, яка тішила богиню плідності та рільництва Деметру веселими піснями, коли та була в жалобі за дочкою Персефоною Спочатку цю триморну стопу використовували у лайливих (сатиричних) віршах, тому й поезію розмежовували на героїчну та ямбічну (Арістотель вважав Я простим розмовним розміром) Пізніше Я поширились у давньогрецькій декламаційній ліриці, зокрема в доробку Архілоха, гімнах, епітафіях, панегіриках, із V ст до н е — у діалогах трагедії та комедії (Я -триметр у творах Есхіла та Софокла), а з III ст до н е з'явились у латинській поезії У VI—VIII ст Я пристосувався до силабо-тоніки, був поширеним у середньовічних віршах, ставши основою італійського одинадцятискладника, французького десятискладника тощо Вперше цей розмір у давньоукраїнській літературі засвідчила «Граматика» (1619) Мелетія Смотрицького Я у силабо-тонічній системі має вигляд двоскладової стопи з наголосом на другому складі (∪ –́), де слабкі місця заповнюються обов'язково наголошеними складами, сильні — необов'язково ненаголошеними, а останнє сильне місце — обов'язково наголошеним складом Отже, у ямбічному вірші ритмічний акцент припадає на парні (сильні) склади, хоч можливі пропуски метрич-

них наголосів (пірихій), які урізноманітнюють віршову ритмомелодику. Наголос може бути фонологічним або смислорозрізнювальним. У Я., за М. Трубецьким, діють спільний із хореєм закон регресивної акцентної дисиміляції (остання стопа у версі обов'язково наголошена, передостання — менше наголошена, третя стопа від краю — знову наголошена тощо) та закон висхідного руху (перша сильнонаголошена стопа у віршовому рядку, наявна коли сильне місце перебуває між двох ненаголошених стоп). Виокремлено багато різновидів Я., але найвиразнішим вважається чистий Я., представлений одним або двома повнозначними словами, що надають йому урочистості (Є. Маланюк: «*Вчини мене бичем своїм*»). М. Емінеску зазначав, що «*...найпевніший вірш, мов тятива, напнутий./ Міцний, як грім, складається лиш ямбом*». Найрідкіснішим в українській поезії є одностопний імітований Я.:

Білча
В дуплі
Горіх
Хова
Прийшла
Пора
Горіхова (Г. Бойко).

Він поширений у вільних та гетерометричних строфах, часто зливається з чоловічими та жіночими клаузулами у довгий ямбічний вірш і перетворюється на двостопний або чотиристопний амфібрахій. Зрідка трапляється й двостопний Я. (диямб), який вважається найдавнішим. Його зразком можуть бути строфи з вірша «У павутинні...» Ніни Кур'яти:

Осіння сутінь
Огорне гай...
У дні забутім
Мені заграй

Недбалу й тиху
Свою печаль.
О, скільки крику
В однім «Прощай!»

Інколи такий розмір, за спостереженням І. Качуровського («Нарис компаративної метрики», 1985), наближається до кватросилабіка, де наголос коливається між першим і другим складом, як у вірші М. Шашкевича: «*Цвітка дрібная / Молила неньку...*». Тристопний Я. (тріоль) також не дуже поширений в українському віршуванні:

Заквіт осінній сум,
осінній сум заквіт.
На віях я несу
гаптований привіт —

і любій принесу,
прохатиму: візьми;
заквіт осінній сум —
заквітнемо і ми (Василь Чумак).

Чотиристопний Я. завдяки своїй гнучкості та місткості є найуживанішим в українській поезії, запроваджений у поемі «Енеїда» І. Котляревського, поширений у поезії Т. Шевченка. Різновиди цього розміру: чотиристопний Я. із постійною цезурою на другій стопі та нарощенням на один склад перед першим півверсом (М. Вороний: «*Голівка Греза, // ескіз Родена...*»); рідше трапляється чотиристопний Я. із постійною цезурою на другій стопі:

Коли помре // моя любов
Під синім небом на землі,
З усіх садів, // усіх дібров
Повідлітають солов'ї (Ганна Чубач).

Часто вживається п'ятистопний Я., запроваджений в українській поезії в XIX ст., хоч має давню традицію у давньофранцузькій та італійській літературах («Божественна комедія» Данте Аліг'єрі, сонети Мікеланджело), притаманний віршам твердих строфічних форм, як-от сонет, терцина, октава. Може бути без постійної цезури або мати постійну цезуру на другій стопі. Розмір дає змогу варіювати синтаксичні конструкції, застосовувати хоріямб, як у ліриці Лесі Українки: «*Геть відійди від мене, сину тьми*». Тут здебільшого чергуються окситонні та парокситонні рими:

сичить у дощ отара без плаща
у пазурах кому роззути втому
і тільки відстань з гробу до плеча
така сама як з вирію додому (І. Андрусяк).

Трапляються випадки, коли один розмір переважає у поетичній збірці певного автора. Так, у дебютній книзі «Привітання землі» (1957) Ліни Костенко переважав чотиристопний Я., а в наступній — «Вітрила» (1958) — п'ятистопний. Віршознавець К. Тарановський (Про ритмічну структуру російських двоскладових розмірів // Поетика і стилістика російської літератури. — 1984) здійснив типологію чотиристопного повнонаголошеного Я.: з пірихієм на першій, другій, третій стопах, із пірихієм на другій і третій стопах, із пірихієм на першій і третій стопах, із пірихієм на першій і другій стопах. Згодом він поглибив класифікацію ритмічних форм цього ж Я. («Про поезію та поетику», 2000) — з пірихієм на першій, на третій стопах, з двома пірихіями на другій і третій, на першій і третій, на першій і другій стопах. Ще раніше Наталя Костенко («Українське віршування XX століття», 1993) здійснила аналогічну класифікацію ритмічних форм п'ятистопного повнонаголошеного Я.: з пірихієм на другій, третій, четвертій стопах, з двома пірихіями в першій та другій, в другій і третій, третій і четвертій, першій і третій, першій і четвертій, другій і четвертій стопах, з трьома пірихіями в першій, другій і третій, в першій, третій і четвертій, в другій, третій і четвертій стопах. Шестистопний канонічний Я. із постійною цезурою на третій стопі, що за кількістю складів відповідає александрійському віршеві (іноді практикуються нарощення на один чи два склади у першому піввересі), був улюбленим розміром київських «неокласиків», передусім М. Зерова, М. Рильського, М. Ореста, хоч до такого розміру зверталися й інші автори, зокрема В. Сосюра, Б.-І. Антонич, В. Симоненко, Ліна Костенко та ін. Приклад з доробку І. Римарука:

блажен хто вірить нам і кожній нашій титлі
поштиво зазира в поштовий синій храм
де апетитно так оракули петитні
вістують що було — борам і таборам.

Семистопний Я. спостерігається серед гетерометричних форм:

Зсуваються усе грізніше чорно-сизі хмари...
Стає на всій землі занадто душно, темно,
тяжко, млосно...
...І тоскно
В мінливім блискавок червонім миготінні [...]
(А. Казка).

Восьмистопний Я. з'являється дуже рідко у віршовій практиці:

Потік рослин клекоче над землею. Лісу лави
мов мрячні мури. Б'ють джерела зелені над пнями
і меду полум'я в бочках колод діравих
рудий вогонь кори, суниць густі рябіють плями
(Б.-І. Антонич).

У наведеній строфі перший та третій віршові рядки мають ознаки восьмистопного Я. Трапляються й інші складні форми Я., наприклад дев'ятистопного у доробку М. Ореста:

Лунають дзвони на дзвіницях як настане
полудень вельможний.

Двостопний розмір із наголосом на другому складі вживається і в неврегульованому вірші як довільний із різною кількістю стоп у віршовому рядку та з астрофічною будовою, зберігаючи традиційне римування. Найчастіше такий Я. практикується в жанрі байки:

На світі вже давно ведеться,
Що нижчий перед вищим гнеться,
А більший меншого тусає та ще й б'є
Затим, що сила є (Л. Глібов).

Я. використовується й за відсутності римування в межах строфи у білих віршах:

[...] Коли нараз мені в чужому краї
не вистачить на подих України,
коли поміж небес та океанів
не втримають мене сріблисті крила, —
зостанеться гарячий попіл предків,
і я розвіюсь над широким світом
живучими пилинками землиці —
тієї, у якій коріння хліба,
тієї, у якій моє коріння (П. Перебийніс).

П'ятистопним білим віршем написані трагедії та комедії В. Шекспіра, «Кассандра» та «Камінний господар» Лесі Українки тощо. Ритмічні варіації інколи зумовлюють мимовільне «порушення» розміру. Так, вірш «Україні» В. Симоненка можна вважати п'ятистопним Я. з елементами ненаголошених іктів, з антианакрузою та анакрузою, що «деформують» ямбічну схему, додають до неї елементи хорею у третьому та четвертому рядках цитованої строфи:

Коли крізь розпач випнуться надії
І загудуть на вітрі степовім,
Я тоді твоїм ім'ям радію
І сумую іменем твоїм.

Трапляється й різнорозмірний Я. («Кохання» М. Семенка), що наближається до паузника. Однак цей двостопний розмір можна тлумачити з різних версифікаційних позицій ритмічної полівалентності. Зокрема, вірш «Хтось гладив ниви, все гладив ниви» П. Тичини видається або чотиристопним Я. із передцезурним та прикінцевим односкладовим нарощенням, або двостопним пеоном четвертим із напівнаголосами та аналогічними нарощеннями. Водночас у твердих строфічних формах, передусім у сонеті чи тріолеті, зазвичай не допускається порушення Я. чи різночитання розміру.

Ямби — жартівливі еллінські пісні, виконувані під акомпанемент фракійського музичного інструмента ямбіке, а також рання ямбічна лірика в давньогрецькій поезії на честь богині плідності та рільництва Деметри та покровителя виноградарства Діоніса. Згодом Я. набули звинувачувального спрямування (творчість Архілоха, Гіппонакта, Симоніда Самоського та ін.). Так називали й ліричні вірші, сатиричні, породжені фалічними піснями, з характерним чергуванням довгих і коротких версів у строфі, як в «Еподах» Горація. Популярним був цикл Я. (тринадцять різнотематичних поезій, використання хоріямба), написаний Каллімахом. Наприкінці XVIII ст. термін застосовувався щодо елегійних віршів (Н. Жільб'єр, А. Шеньє), згодом — щодо віршових творів публіцистичного та сатиричного змісту («Ямби» А. О. Барб'є). У російській поезії до цієї форми першим звернувся Я. Батюшков («Одужання»), застосовуючи чергування шести- та чотиристопного ямба. Його традицію підтримали О. Пушкін («Під небом голубим...»), М. Лермонтов («Поет», «Не вір собі»), О. Блок («Ямби»), І. Анненський («Ямби»), Вяч. Іванов («Мирні ямби») та ін. Я. поступово набували жанрового змісту, що в українській поезії засвідчили збірки «Слова на каменях. Римські ямби». С. Гординського, «Ямби». М. Бажана. Приклад Я. з доробку С. Гординського:

Відходить вечір знову в далину,
Як і вчорашній. Звалища руїнні
Вколисує в колисці тиші й сну
Солодкий запах надвечірніх піній;

Останній блиск багряно відгорів,
згасає небо, небо золотаве,
І в синяву заімлених горбів
Вступають мовчки кедри величаві [...].

Японський вірш (*лат. carmen japonicun*) — твір, властивий курйозній поезії, текст якого розміщений вертикально, зверху донизу. Зрідка він траплявся у латинських поетиках. Цю традицію поновлюють сучасні поети, зокрема В. Мельник — автор іронічного «Повішеного сонета»:

```
Н П В К   Ї В О У   Н Я Щ   Т К З
о о і о   м п с п   е к о   а о -
с г н л   в і т е   с о б   в л п
к о н и   ж д а р   п ї п   а и і
а й а в   е о н е   р ж е   с о д
м д г п   н ш н д   о т р   к б с
и у а о   е в і д   с р е   р с т
н ю н в   с и й е   т е й   у и е
е ч я і   п б м н   а б т   т п л
т и в т   о і ' ь   в а и   н л і
о с н р   t л я п   і з б   е е с
р ь а і   и ь з р   н а е   о і а
к п в к   к ш н о   н з з   с д м
а р х о   а н а щ   а н п   к і о
ю о о л   т е п а   к а о   а о г
ч т ж и   и з р л   л в в   ж т у
и я и х   с а у ь   а а о   е с б
с г х а   ь г ж н   в т р   н ь е
ь а п л   о а е о   н и о   і к ц
п м е и   б н н ї   а м т   л и ь
і у р с   п я о д   с у н   и м -
д т е ь   о т з о   е к о   й с с
л а л н   р ь а р   б и г   в м и
о к я о   о б к о   е , р   и і м
г т к г   г у л г   р   а   х х у
и , , и   и д я и   у   н   о о л
,     .   , я к .   к   ь   р м я
              к     и   .   ,   н
              .     .           т
                                .
```

Ярли́к (*тюрк. jarlōq: указ, наказ*) — наклейка із заголовком чи іменем та прізвищем автора на книжковому корінці або наклейка на книжковій палітурці із зазначенням бібліотечного шифру.

Ярмо́ — термін В. Домбровського. Див.: **Зе́вгма.**

«Ярославів вал» — видавництво сучасної української літератури, засноване 2003 у Києві М. Слабошпицьким. На його рахунку книги М. Слабошпицького («Поет із пекла», «25 поетів української діаспори», «Українські меценати» тощо), а також «Пам'ятливий горобчик» М. Шумила, «Лук Одіссеїв» В. Базилевського, «Шпигачки» М. Лукаша, «Максим» С. Горлача, «Конотоп» Ю. Тиса і т. д.

Я́сність ви́значення — обов'язкова вимога до визначення будь-якого поняття, що має бути сформульоване без двозначності.

«Я́трань» — літературно-мистецький, громадсько-політичний журнал. На його сторінках можна ознайомитися із матеріалами до 70-річчя від дня народження В. Симоненка, поетичними творами П. Перебийноса, І. Гайворона, В. Калачника, М. Козака, прозою В. Полянецького, С. Соловйова, Д. Панцера, перекладами з лірики П. де Ронсара, П. Верлена, А. Рембо, Л. Араґона тощо. Постійно ведеться сторінка «Канарочка» та ін., де друкуються твори для дітей, як-от вірш В. Кордуна:

сніг якого не хто не чекав
сніг якому ніхто не вірив
сніг безмежний сніг позамежний
сніг безчасний сніг дочасний сніг позачасний
сніг безрідний сніг нерожденний сніг невмирущий
сніг безликикий сніг без білий сніг без холодний.

Я-форма — наративна форма від першої особи. Використовувалася у творах Марка Вовчка («Інститутка»), О. Довженка («Зачарована Десна») та ін.

Commédia dell'árte — див.: **Комéдія мáсок.**

«Kinó-колó» — щоквартальник, в якому розкривають проблеми сучасної кінематографії. На його сторінках читач може ознайомитися з аналізом фільмів, тенденціями розвитку сучасного кіно (статті «Бунтарство сюрреального у фільмах Центральної та Східної Європи» Г.-Й. Шлегеля, «Сюрреальне в українському кіні» С. Тримача). У журналі вміщено інформацію про анімаційні стрічки (статті Лариси Березовчук, П. Межового), проблеми нинішнього кінематографа в Україні, творчість О. Довженка (статті «День як ніч. Смерть та життя Олександра Довженка» М. Царинника, «Про еволюцію...» С. Тримбача), кіномотиви у творчості В. Стуса (О. Буряківський), засилля «артхаузних» кінопорномотивів (Лариса Березовчук, О. Рой та ін.), норвезькі, французькі, російські кінострічки тощо. Цікавим є розділ «KINO-КОЛО-ВУФКУ», в якому друкуються матеріали української кінематографії 1922—30. Інколи журнал публікує матеріали, присвячені проблемам філології. Зокрема, на його сторінках спалахнула полеміка з приводу «Короткого словника жаргонної лексики української мови» Лесі Ставицької.

Ký́rie eléison (*грец.: Господи, помилуй!*) — перша частина католицької меси, написаної для хору. У православній церкві спів на такі слова застосовується під час архієрейського служіння.

Алфавітний покажчик

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Ю

Я

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Серія **«Енциклопедія ерудита»**
Засновано у 2001 році

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

У двох томах

ТОМ 2

Автор-укладач
КОВАЛІВ Юрій Іванович

Спільний проект із видавництвом «Академвидав»

Редактори А. В. Мещеряк, А. А. Даниленко
Технічний редактор Т. І. Семченко
Коректори В. П. Мусійченко, Н. Б. Смичок
Комп'ютерна верстка Є. М. Байдюка

Підписано до друку
з оригінал-макета 04.04.2007.
Формат 84x108 1/16.
Папір офс. № 1. Гарнітура Journal.
Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 65,52. Ум.-фарбовідб. 65,52.
Обл.-вид. арк. 96,6. Зам. 7–278.

Видавничий центр «Академія»
04119, м. Київ-119, а/с 37.
Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.
E-mail: academia-pc@svitonline.com
Свідоцтво: серія ДК № 555 від 03.08.2001 р.

ВАТ «Поліграфкнига»
03057, м. Київ, вул. Довженка, 3.

Л64 **Літературознавча енциклопедія:** У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с. (Енциклопедія ерудита)

ISBN 978-966-580-232-7
ISBN 978-966-580-234-1 (Т.2)

У «Літературознавчій енциклопедії» розкрито понятійний апарат, що охоплює необхідну для розуміння і фахового аналізу художніх, аналітичних текстів літературознавчу проблематику, а також дотичні до неї аспекти філософії, психології, мовознавства, фольклористики, журналістики та інших наук. Синтезована в ній інформація сприяє осмисленню сутності літературного життя, досвіду вітчизняного і світового письменства, тенденцій творчого процесу, поетики, елементів конструкції художніх творів, їх рецепції, аналізу та інтерпретації тощо.

Прислужиться письменникам, літературознавцям, фольклористам, лінгвістам, журналістам, викладачам вищих і середніх загальноосвітніх навчальних закладів, студентам, учням, усім, хто цікавиться літературознавчою проблематикою.

Том 2 містить 3383 статті.

ББК 83.я2

